

Jean-Marc Chauvel

APPRENDRE A ECOUTER

Le caractère évident de la perception a depuis longtemps été une pierre d'achoppement pour la pensée. Merleau-Ponty le rappelle dans sa *Phénoménologie de la perception* : « pour savoir ce que c'est que sentir, ne suffit-il pas d'avoir vu un rouge ou entendu un *la*? ». Bien sur, pour le philosophe, il ne saurait en être ainsi. « Les images que l'instinct projette devant lui, celles que la tradition recrée dans chaque génération, ou simplement les rêves se présentent d'abord à droits égaux avec les perceptions proprement dites, et la perception véritable, actuelle et explicite, se distingue peu à peu des fantasmes par un travail critique ». Tout ce que nous croyons entendre, nous ne le comprenons qu'à peine. Une certaine paresse de notre mémoire, qui ne nous restitue au mieux que des bribes, aggrave encore sans doute cet état de fait. Et la permanente réactualisation du moment présent tend irrémédiablement à recouvrir la faible rémanence du percept de son immédiate facilité. La paresse est sans doute encore plus grande quand il s'agit de construire le concept.

S'agissant de Musique, l'idée commune va dans ce sens : elle doit se donner d'emblée, c'est même le critère le plus lumineux de sa réussite. La musique ne nous atteindrait qu'à mesure de sa connivence avec notre affectation spontanée. Prêchant ainsi pour une « universalité perceptive » aussi séduisante que factice, cette conception commune ravale le jugement esthétique à un cabinet d'enregistrement du sens musical commun, c'est-à-dire bien souvent son plus petit dénominateur. D'un autre côté, force est de constater que la complexité du phénomène sonore est fort peu et fort mal médiatisée par le langage : le vocabulaire est rare et métaphorique, et même les termes techniques errent parfois dans une jachère sémantique assez opaque. L'expérience musicale est ainsi renvoyée à la plus solitaire des subjectivités. On a certes pu objectiver l'outil physiologique, principalement dans un objectif technique d'optimisation du coût de la reproduction sonore, mais force est de constater que la psychologie cognitive, à de

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 19.

rare mais marquantes exceptions, peine à circonscrire la complexité d'un phénomène — l'écoute musicale — qui ne laisse pas beaucoup de traces mesurables.

« Il n'est pire sourd qui ne veut entendre ». Cela vaut pour la musique. L'écoute musicale est elle aussi le produit d'une volonté ou d'un désir. Elle n'est donc pas pure passivité. La reconstruction interne du geste kinesthésique, de la geste narrative, l'empathie, demandent à l'auditeur une collaboration active. Les pratiques de plus en plus fréquentes du « fond sonore », en particulier en situation de consommation ou de transport, considèrent un peu rapidement la musique comme un décor vaguement stimulant ou apaisant suivant le cas. Les assourdissantes orgies de décibels rendues possibles par les techniques d'amplification modernes, outre leurs effets somatiques, ont aussi pour objectif une paralysie de l'écoute musicale.

Car l'écoute musicale est d'abord attention à l'autre et attention au monde. Elle doit donc être capable de recevoir la nouveauté. En cela, elle n'est pas pur narcissisme, même s'il y a toujours dans l'image de « l'autre », une part de reflet de sa propre image. Mais il y a-t-il pour autant dans l'écoute matière à un savoir transmissible ? Poser la question, brutalement, de l'apprentissage de l'écoute n'est-il pas aussi absurde que de parler d'apprendre à exister ?

Ce problème est un problème pédagogique concret, à tous les niveaux de l'apprentissage musical, du Collège à l'Université, en passant par le Lycée et le Conservatoire. L'exercice du commentaire d'écoute, et les difficultés à formaliser les attentes de cette pratique sont probablement symptomatiques de la difficulté de cette question, dans le conflit qui ne manque pas d'apparaître entre hédonisme sensible, jugement esthétique et description analytique.

En paraphrasant une autre formule proverbiale, « ce serait en écoutant qu'on apprend à écouter ». Dans le partage de sa passion, le mélomane en vient souvent de lui-même à construire un commentaire, à argumenter un débat semblable à celui des « tribunes de critiques de disques » qui ont fait quelques grands moments de radio. Il construit un univers référentiel parallèle comparable à celui que développe tout *aficionado* que ce soit du jardinage, du tiercé, de la mode ou du cricket. Mais là encore, ces spécialisations semblent se mettre en place spontanément, par une sorte de contagion naturelle, et sans aucun besoin de pédagogie ou disons avec une pédagogie « d'immersion ».

La possibilité récemment explorée d'une forme de modélisation de l'écoute musicale, malgré ses aspects à la fois complexes et sommaires, pose la question d'une autre approche de l'apprentissage de l'écoute. En décrivant les principales phases de l'acte d'écouter, ces modélisations permettent peut-être de rendre à la conscience les mécanismes fondamentaux de la perception temporelle. L'auditeur accèderait sans doute,

en intégrant certains éléments de connaissance sur le « travail théorique de l'écoute », à une plus grande maîtrise des capacités de son attention et du travail de sa mémoire. Il ne s'agit pas, bien entendu, de réduire une opération éminemment intime et sensible à la reproduction forcée d'un algorithme normatif. Il s'agit de donner des clefs pour ouvrir la sensibilité, et pas des recettes pour la contrôler, il s'agit d'élargir l'horizon critique de l'écoute là où l'esprit reste si souvent sous l'emprise de ses sensations. Une fréquentation avertie du répertoire musical montre comment la musique se compose par rapport à ce phénomène de construction temporelle qu'est l'écoute musicale. Seul un effort, une visée, permettent de dépasser la superficialité de l'écoute ordinaire. On peut emprunter à la modélisation de l'acte d'écouter des directions de travail qui permettent de passer d'une pédagogie de « l'immersion » à une pédagogie de la « construction ». Mais « apprendre à écouter », n'est-ce pas avant tout apprendre à *changer d'oreille* ?

L'acte d'écouter est un acte *d'entendement*. C'est-à-dire qu'il n'a pas pour seul objet la perception sensible, mais cherche à impliquer l'intelligible. À ce titre, il doit être rapproché de tout acte de connaissance, avec une insistance particulière pour l'acte et pas seulement pour la connaissance. La nature réflexive de ce type de démarche est un noyau important de la pensée philosophique elle-même. Par exemple, on trouve dans le premier livre du *Traité de la nature humaine*, intitulé *L'entendement* de David Hume des notations fondatrices de ce problème récurrent : comment connaît-on la connaissance ?

Si les idées étaient entièrement détachées les unes de autres et sans connexions entre elles, seul le hasard les joindrait, et il est impossible que les mêmes idées simples s'organisent régulièrement en idées complexes (comme elles le font communément) sans un lien qui les unisse, une quantité qui les associe, permettant à une idée d'en introduire naturellement une autre. [...] Les qualités qui sont à l'origine de cette association et qui conduisent l'esprit d'une idée à une autre de cette manière-là sont au nombre de trois, à savoir, la RESSEMBLANCE, la CONTIGUÏTÉ dans le temps ou dans l'espace et la relation de CAUSE à EFFET.²

L'idée que toute pensée commence par une *relation* est tout à fait transposable à la musique. La physiologie nous apprend que l'appareil à penser est un réseau de connexions dont la complexité est sans équivalent dans la nature. Et l'on peut raisonnablement penser que la finalité de notre cerveau procède de cette capacité de mise en relation. Nous verrons que ce que Hume décrit pour les idées vaut aussi pour la classe particulière d'idées que l'on appelle les « idées musicales ». Analyser la musique consiste en grande partie à mettre à jour ces liens, à les rendre explicites. Écouter la musique ne peut pas être une activité indemne de ce type de questionnement. Le premier de tous les liens qui s'établissent dans un esprit relie un percept à une « image mentale », terme qu'il faut prendre dans sa plus vaste acception, l'image pouvant fort bien ici être d'abord

² David Hume, *Traité de la nature humaine, I, I, IV*, GF-Flammarion, Paris, 1995, p. 54.

« sonore ». Cette relation est première dans l'ordre des événements suscitées par les percepts. L'urgence dans le surgissement des informations transmises par nos sens est leur reconnaissance. C'est une question de survie. « Ce que j'entends-là, s'agit-il de quelque chose de connu ? ». Toute réponse, tout acte est conditionné par l'appréciation de cette reconnaissance. Même les organismes vivants les plus élémentaires, même les cellules, conditionnent leurs réactions à une adéquation des suggestions de l'environnement au potentiel de connivence qu'ils entretiennent avec ces messages, qu'ils soient chimiques, visuels ou sonores.

Il n'y a aucune raison pour que les messages musicaux échappent à cette fatalité. Le premier « travail » d'un auditeur réside sans doute dans cette « reconnaissance ». Et cela dès les premières secondes d'audition. On ne dira jamais assez d'ailleurs combien celles-ci sont cruciales, et le nombre considérable d'informations qu'elles véhiculent dont la suite ne sera que redondance. Le timbre, le tempo, mais également le « caractère », le « style » sont repérés par les auditeurs dans un laps de temps extrêmement bref. Ce repérage immédiat est nécessaire, et une grande partie de l'éducation musicale consiste à l'établir sur des bases plus solides : connaissance des instruments, reconnaissance d'un rythme de danse, repérage historique et stylistique... Mais cette capacité à savoir se situer immédiatement dans un univers sonore a une conséquence : elle risque d'instituer l'étiquetage comme un des fondements de l'écoute musicale, avec pour conséquence possible le rejet de tout élément non référencé, de tout « corps sonore » étranger. Car au-delà d'une reconnaissance purement musicale, se joue également une reconnaissance plus essentielle, où la question de l'identité intime du sujet est posée. La musique est donc un des terrains les plus profonds où peut se révéler la question du rapport à l'altérité. Le rejet de l'autre commence aussi par le rejet de la musique de l'autre, bien loin du rêve d'universalité du « langage musical ».

Ce premier niveau d'association relève du lien de *ressemblance* mis en avant par Hume. Mais il faut distinguer la ressemblance qui s'opère vis-à-vis d'un contexte culturel de celle qui peut jouer librement au sein d'une œuvre donnée, la première pouvant tout autant faciliter que polluer la seconde. L'éducation musicale doit donc veiller, autant qu'à donner un fond de référence technique et culturel, à favoriser la lecture auditive du parcours des idées musicales, et si cela commence par une reconnaissance paradigmatique lié à la *ressemblance*, cela ne s'arrête certainement pas à cet aspect.

Le concept de *ressemblance* est lui-même d'une certaine complexité. La musique n'a de cesse de jouer avec ses possibilités, d'explorer toutes les dimensions accessibles à la variation et de proposer ainsi des déplacements de l'identité qui n'ont rien à voir avec la simple duplication. Le décalage est dans la nature même de la temporalité. La répétition dans le temps ne peut pas se prévaloir de l'univocité de l'espace et du lieu. Même si c'est la même empreinte mémorielle qui est convoquée ce n'est jamais de la même manière. La

première occurrence en appelle à la culture personnelle de l'auditeur, elle confronte l'univers de l'œuvre naissante à son univers individuel. La deuxième — et peut-être quelques suivantes — met en œuvre une reconnaissance (de type « paradigmatique », si l'on veut) à plus ou moins long terme, et se réfère principalement à l'empreinte mémorielle qui vient d'être rafraîchie ou créée. Si la répétition se poursuit plus avant — en particulier dans le cas de répétitions systématiques et rapprochées — un autre mécanisme cognitif que la reconnaissance peut s'activer : il s'agit du masquage. Mais le masquage n'a-t-il pas pour fonction principale de favoriser l'extraction d'éléments de différenciation ? Ces éléments deviendraient alors les seuls vecteurs d'information pertinente. Pour reprendre les termes de la *gestalt*, la « forme » prendrait alors la fonction du « fond », comme le petit décor des toiles de Jouy s'oublie dans sa réplique décorative.

On conçoit dès lors que même ce phénomène de reconnaissance ne doit pas être envisagé de manière figée, et qu'il ne saurait être question de réduire la musique à un matériau immobile, à un *objet* sonore. La complexité dimensionnelle et la structuration temporelle très riche de l'expression musicale ne se cantonnent certainement pas à un unique niveau d'appréhension. La « réduction à l'objet » favorise la perception de la ressemblance, mais à la question « Ce que j'entends-là, s'agit-il de quelque chose de connu ? » succède immédiatement une autre : « Et que va-t-il se passer maintenant ? ».

Car la musique ne saurait se concevoir dans le pur énoncé d'un matériau : elle est forme du déploiement temporel de ce matériau. Ce rapport de proximité entre les éléments, c'est ce que Hume appelle la *contiguïté*, la relation liée aux « *situations de temps et de lieu* ». Et au-delà de la simple contiguïté, intervient la *relation de cause à effet*. Cette capacité à concevoir une logique, à saisir une direction inéluctable dans l'écoulement temporel, une « probabilité », peut correspondre à une accoutumance, la directivité des événements passés laissant en nous une empreinte d'un autre niveau. Même s'il n'y a aucune raison pour la musique de s'inféoder à un quelconque déterminisme — un « ordre des choses » — il ne faut pas sous-estimer le jeu subtil que construit chaque morceau de musique avec les attentes de l'auditeur, les surprises qui le réveillent de l'ennui, l'hypnose qui le détache du cours ordinaire de ses pensées. Tout cela semble inaccessible à une pédagogie, tant le cas particulier l'emporte sur la loi générale, quel que soit le poids des universaux. Néanmoins, le décryptage d'un scénario temporel, la lecture d'une séquence d'événements, sa retranscription, devraient être considérés comme des exercices fondamentaux dans la formation de tous ceux qui seront confrontés à un univers où les flux temporels de toute nature forment le quotidien. Cette lisibilité critique est d'autant plus fondamentale que la société de l'information est devenue experte dans la

³ Hume, *op. cit.* p. 132.

manipulation des flux de conscience, et que l'enseignement traditionnel reste d'autant plus démuné qu'on lui a ôté la seule arme qui soit équivalente, bien qu'elle ne concerne que le langage verbal : la rhétorique.

La pratique d'une représentation des contenus temporels est désormais largement facilitée par les avancées théoriques de la sémiologie et des sciences cognitives. Le passage par le visuel, par le « musicogramme » est un élément fondamental de la saisie d'une durée comme totalité signifiante. On sait très bien que ces représentations ne sont pas univoques, qu'elles sont en particulier terriblement dépendantes des catégories de différenciation opérantes. Le fait que ces catégories ne soient pas uniques n'invalide en rien les *procédures* des représentations temporelles, et le plus riche enseignement qu'on puisse en tirer est précisément cette variabilité de l'objet selon un *point de vue*, où plutôt ici un *point d'écoute*. L'explicitation des catégories, des référents, la mise à jour des critères de segmentation, sont sans doute les éléments les plus oubliés dans l'approche de l'éducation musicale.

Or c'est précisément cela, « apprendre à écouter ». Ce n'est ni *dresser l'oreille* pour l'élève, ni *dresser l'oreille* pour le professeur, si l'on veut bien pardonner ce jeu de mot. La prise de conscience des phénomènes de perception n'est pas sans conséquences sur la perception elle-même. Apprendre à écouter, c'est déjà prendre conscience qu'il y a une écoute, qu'il y a la sienne... et celle de l'autre. Apprendre à écouter, c'est aussi apprendre à entendre avec d'autres oreilles que les siennes. C'est au fond l'expérience la plus profonde de l'altérité que l'on puisse tenter. Il ne s'agit pas de « tolérer » une musique avec laquelle on n'aurait pas d'affinités, il s'agit comprendre ce que cette musique nous dit d'une manière de percevoir le monde. Car les styles musicaux correspondent naturellement à des styles d'écoute, même s'il faut laisser entre ces deux aspects une distance propice à l'imagination.

Les instituts de recherche musicaux posent désormais à part égale le problème de l'instrumentalisation de l'écoute et celui de l'assistance à la composition. Ce n'est pas seulement un effet de mode. Il y a un véritable enjeu social à cette prise de conscience des possibilités particulières de l'acte d'écouter. Espérons que ce ne soit pas pour dire « la bonne manière d'écouter », mais pour se départir, au contraire, du poids idéologique des clivages sans issue. Il y a aussi, ne le cachons pas, un véritable enjeu patrimonial. Car si la production de la musique s'écrit, si l'interprétation se grave, il ne reste que peu de trace d'une manière d'écouter qui n'a pas été partagée. Une sorte de transmission *aurale* en somme... qui est fortement menacée pour certains répertoires, du fait de la massification de pratiques d'écoute inattentives.

N'en doutons pas, l'enjeu d'un apprentissage de l'écoute déborde largement le simple point de vue de l'éducation musicale. S'il n'est pas question de normaliser l'aspect affectif du rapport à la musique, il n'y a pas de raison non plus pour qu'une œuvre musicale ne fasse pas l'objet d'une attention comparable à celle qui est déployée pour l'explication d'un poème ou la démonstration d'une formule mathématique. Le fait que la musique touche à la temporalité sans faire appel à un langage clairement constitué ajoute sans doute à la difficulté et explique le retard relatif de cette discipline. Mais c'est un retard qui peut être comblé, car les solutions techniques existent aujourd'hui pour remédier à l'inconsistance éphémère du temps. Reste à savoir si la plus grande difficulté ne provient pas des tabous à surmonter dans l'état d'esprit de certains de nos contemporains qui n'auraient pas beaucoup de scrupule à ravalier l'ensemble du champ artistique au rang d'un inutile divertissement. C'est peut-être d'abord à ceux-là qu'il faudrait apprendre à écouter... Le chemin sera long.