

Otographes

Otographs

Peter Szendy et Nicolas Donin

Volume 13, numéro 2, 2003

Qui écoute? 1

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902271ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902271ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Szendy, P. & Donin, N. (2003). Otographes. *Circuit*, 13(2), 11–26.
<https://doi.org/10.7202/902271ar>

Résumé de l'article

À travers un dialogue par correspondance avec Nicolas Donin, Peter Szendy évoque les implications, aussi bien juridiques que philosophiques, technologiques qu'historiques, de ses travaux sur l'écoute. Sont abordées en particulier : la problématique de la transmissibilité de l'écoute, par la trace ou l'arrangement; la figure d'Adorno et le modèle de l'écoute structurelle; la tripartition de Molino-Nattiez et les apories de la sémiologie musicale.

Otographes

Peter Szendy / Nicolas Donin

De : Nicolas Donin
À : Peter Szendy
Date : Jeudi, 14 mars 2002
Objet : circuit en retard

Cher Peter Szendy,

Veillez me pardonner d'avoir tardé à vous envoyer ma première question, qui n'a pourtant rien d'assez mystérieux pour justifier un tel délai.

Commençons par ce qui n'est sans doute pas le commencement : pourriez-vous définir d'entrée de jeu le concept d'« écoute » que vous avez ausculté dans votre livre *Écoute. Une histoire de nos oreilles* ?

De : Peter Szendy
À : Nicolas Donin
Date : Jeudi, 25 avril 2002
Objet : qui écoute ?

Cher Nicolas,

J'ai tardé à vous répondre, excusez-moi, pour engager cet entretien autour de mon essai sur l'écoute. Et je dois vous avouer que, entre-temps, j'ai perdu le courriel par lequel vous m'adressiez votre question inaugurale. N'y voyez nulle malice de ma part, rien de feint ou de joué ; si l'on tient à interpréter ce hasard, cet aléa, disons tout au plus qu'il y a là, au seuil de notre échange, comme l'inscription — heureuse ou malheureuse, je ne sais pas — d'une fragilité de la trace qui n'est pas sans rapport, certes, avec mon propos général sur l'écoute.

Vous me demandiez, si je me souviens bien, de quel « concept » de l'écoute je suis parti dans mon *histoire de nos oreilles*.

Je dois vous avouer un certain malaise au moment de vous répondre.

Si je crois (sans en tirer ni fierté ni honte) que mon entreprise ne se range qu'imparfaitement sous la rubrique de la « musicologie », elle ne se présente assurément pas

pour autant comme un ouvrage « philosophique » (ce que la généreuse préface de Jean-Luc Nancy pourrait laisser croire, à première vue). Aussi ne puis-je revendiquer aucun « concept » de l'écoute. Tout au plus une (ou des) **expérience(s)**. D'auditeur.

Au-delà ou en deçà d'une question d'essence, d'une question du type : **qu'est-ce que** l'écoute musicale ?, je me suis plutôt demandé : **qui** écoute ? et **quoi** ? et **comment** ? et **pourquoi** ? et **depuis quand** ?

J'ai peut-être cherché, au fond, à écrire une histoire ou une archéologie **matérielle** de « nos » écoutes musicales (« nous » renvoyant à l'auditeur occidental, du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XX^e siècle, pour situer grossièrement les limites de mon entreprise).

Cette dimension **matérielle** que je souhaitais donner à mon enquête (qui se présente parfois, nous en reparlerons certainement, comme une « criminologie » de l'écoute) s'est vite révélée comme une gageure. C'est tout le problème de la trace que j'évoquais : l'écoute, comme j'ai pu l'écrire, « est peut-être l'activité la plus discrète qui soit », elle semble vouée à passer inaperçue ; bref, comme on le pense généralement, et **en partie** à juste titre, « quelqu'un qui écoute, ça ne s'entend pas ». Autrement dit : ça ne laisse pas de traces.

Du moins pas de traces directes, croit-on, pas de traces **audibles**.

On m'a plusieurs fois objecté, depuis la parution d'*Écoute*, que la critique musicale, au sens le plus large, est bel et bien une forme d'inscription de l'écoute. Je l'admets volontiers, mais elle reste à mon sens **indirecte**, c'est-à-dire **médiée**, obéissant à des « mises en forme », à des genres de discours (littéraire, journalistique...) qui voilent l'expérience auditive elle-même. On m'a également objecté que j'aurais pu partir de l'étude physiologique, psychoacoustique ou cognitive de l'audition. Si je ne l'ai pas fait, c'est au fond pour les raisons qu'Adorno exposait déjà dans son *Introduction à la sociologie de la musique*. Au moment d'y proposer une typologie des attitudes d'écoute (sur laquelle, on pourra y revenir, j'ai une position très critique), Adorno renvoie en effet dos à dos les méthodes « scientifiques » apparemment les plus directes (l'« expérimentation » enregistrant « les effets littéralement physiologiques et mesurables qu'une musique exerce », comme l'« accélération du pouls » ou, aujourd'hui, l'activité neuronale visualisée par l'imagerie cérébrale) et les méthodes plus couramment « sociologiques » fondées sur « la verbalisation du vécu musical » (Adorno, 1994, p. 10). Malgré toutes mes réserves face à l'entreprise adornienne, je m'accorde avec lui au moins sur cette conviction que les approches expérimentales de l'audition non seulement ne peuvent saisir « l'expérience esthétique d'une œuvre d'art en tant que telle » (elle est assurément d'un autre ordre que la réponse à des stimuli), mais surtout, manquent la dimension de **construction historique** de l'écoute ; tandis que, dans le cas des études prenant appui sur une mise en mots (qu'elle soit apparemment « spontanée » ou qu'elle s'inscrive dans des « genres » codifiés), « l'expression verbale est déjà préfiltrée et sa valeur pour la connaissance des réactions primaires demeure doublement douteuse » (*ibid.*).

J'ai donc cherché, en remontant plus ou moins loin dans le temps, à interroger, aussi directement que possible, des **pratiques d'écoute**. Dont j'ai retrouvé — non sans mal, et aussi improbable que cela puisse paraître — des **traces effectives**.

De : Nicolas Donin
À : Peter Szendy
Date : Lundi, 29 avril 2002
Objet : Re : qui écoute ?

Cher Peter,

En vous relisant, je relève un vocabulaire historien : de l'écoute elle-même, on ne peut (peut-être) rien savoir ; mais les expériences d'auditeurs laissent parfois des traces matérielles, qu'il s'agira d'interpréter en une « construction historique ». Si je vous *sample* indûment (en dérangent la syntaxe comme il se doit), je note : « l'écoute, comme j'ai pu l'écrire ». Écrire l'écoute, et le faire à partir de « pratiques d'écoute », suppose une inquiétude quant au statut de l'archive, et une définition de la place de l'auteur dans le dispositif d'écriture. Ce dernier point est problématisé à travers une **adresse**, l'adresse à un « toi » qui ouvre votre texte. Mais le lien entre les divers moments d'une histoire de l'écoute que vous analysez me semble moins clair : s'il ne s'agit pas d'exemples isolés, d'auditions individuelles, que pouvons-nous comprendre de l'historicité de ce « nous » qui œuvre encore, à notre insu souvent, dans l'oreille moderne ?

De : Peter Szendy
À : Nicolas Donin
Date : Vendredi, 2 mai 2002
Objet : écouter écouter

Oui, cher Nicolas, *Écoute* s'ouvre sur une adresse à un « toi ». Et ce n'est bien sûr ni un hasard ni un simple ornement du discours. De fait, si le livre s'inscrit de part en part dans cette relation « je-tu », c'est qu'il y a là, peut-être, la vraie réponse à votre première question — que je comprends mieux maintenant — concernant mon « concept » de l'écoute. Car, même si je suis hésitant sur son caractère « conceptuel », je dois dire que cette **structure d'adresse** est bel et bien, pour moi, ce qui se maintient à travers les variables historiques de nos écoutes.

Écoute, c'est d'ailleurs, en français, à la fois un verbe (conjugué à la deuxième personne de l'impératif) et un nom. C'est cette chance que j'ai cru pouvoir saisir et ramasser dans le titre, où transparaissait dès lors, derrière le nom commun (l'**écoute** en général, comme sujet ou thème pour une archéologie), non seulement l'injonction qui le hante (**écoute !**), mais aussi l'horizon qui s'y loge d'une adresse à un **toi** : un **tu** auquel (comme tout le livre tend à le montrer) l'écoute comme telle serait d'emblée destinée, c'est-à-dire, aussi, **vers et par** lequel elle serait d'emblée

détournée de son objet. Ou encore, et littéralement : **dis-traite**. La structure même de l'écoute est toujours « triangulée » entre :

	un « je »	
un « objet »		et un « tu »
(peut-être une « œuvre »)		(présent ou absent)

C'est en ce sens qu'une écoute se signerait toujours à plusieurs, « je » n'étant rien sans ce « tu » logé en lui et qui ne le voue à l'objet qu'en le distrayant d'emblée. (Ce pourquoi, du reste, les auditeurs, comme les lecteurs, ne se totalisent jamais en une « communauté » — même si c'est pourtant là, précisément, le fantasme de rassemblement que suscite la notion d'« œuvre » conçue comme instituant du « commun », du partageable.)

Et c'est là que commencent toutes les **appropriations** plus ou moins dérangeantes dont l'histoire de l'écoute est le déploiement à grande échelle.

Le corpus de la récente affaire Napster — dont j'ai parfois eu l'impression d'avoir écrit, sans le savoir ni le vouloir, la « préhistoire » — en est peut-être la meilleure illustration. Des auditeurs internautes s'échangeant, avec leurs éventuels commentaires, des bribes de musique qu'ils **s'adressent** l'un à l'autre, qu'ils **volent l'un pour l'autre** : la structure même du dispositif Napster — ainsi que de ses descendants tels Gnutella et bien d'autres non encore censurés ou rapatriés par les *majors* — m'apparaît comme un appareillage technique complexe des oreilles du vieux Zacharias — dont je dresse le portrait au chapitre I —, lui qui, en 1757, faisait de ses pillages sonores (*musikalische Rauberei*) un vaste *work in progress* symphonique, annonçant la pratique **auditive** des *plunderphonics* d'un John Oswald aujourd'hui. En quoi tel fils de Bach — Carl Philipp Emmanuel — pourrait bien avoir eu durablement raison lorsqu'il déclarait sans ambages que l'écoute, c'est « une sorte de vol toléré » (Bach, 1753, *Vorrede*).

Pensons à cette expérience quotidienne, si banale, si partagée : je veux te faire entendre **ceci** : tel passage, tel « moment favori » d'une œuvre, d'une improvisation, etc. De mes petits affairéments avec le volume ou les « balances » sur mon amplificateur, de mes sauts d'index en index (de plages en **marque-plages**, comme je les appelle), de mes recompositions sauvages ou travaillées des objets musicaux jusqu'aux *samples* ou remix les plus virtuoses des DJs les plus aguerris, je crois que le désir est le même : **faire entendre**, non pas l'objet tel qu'en lui-même, mais **une écoute** (mon écoute). C'est en ce sens que j'aime à dire qu'un auditeur mélomane est toujours, essentiellement, un **cleptomélomane**.

Dans la tradition classique, on nomme cela : **arrangement**. L'arrangement, ou la transcription, vise toujours à **faire écouter comme...** Ou plutôt : à **inscrire une écoute composée**. Une écoute **signée**. Schönberg ne disait-il pas — exemple parmi tant d'autres — qu'il orchestrait Brahms parce qu'il voulait (faire) « tout entendre » ? De même pour Webern qui, en instrumentant tel *ricercar* de *L'Offrande*

musicale, déclarait vouloir « mettre à nu les relations motiviques », « éveiller ce qui dort encore, caché, dans cette présentation abstraite que Bach en a donnée » (Lettre à Hermann Scherchen). De même pour Wagner, qui prétendait revoir l'orchestration de certaines symphonies de Beethoven pour mieux **faire entendre** ce que le grand sourd n'avait qu'imparfaitement imaginé. De même pour Kagel qui, dans *Ludwig van*, poussait l'authenticité jusqu'à l'absurde et réinstrumentait Beethoven pour l'« interpréter [...] comme il l'entendait, c'est-à-dire "mal" ».

Bref, arranger, transcrire, mixer, *sampler*, jouer avec le timbre, le volume (voire avec les mots qui touchent à la musique), c'est chaque fois s'approprier l'œuvre pour **la faire entendre comme on l'entend**. C'est chaque fois **construire une écoute, fabriquer une oreille**. Pour la transmettre, l'**adresser** à d'autres, à l'autre.

Je pense toujours, en écoutant, par exemple, la manière dont Webern **surligne** avec les couleurs de l'orchestre les motifs contrapuntiques de Bach, à ces lecteurs qui annotent des textes. Combien de fois n'ai-je pas, en empruntant un livre déjà lu dans une bibliothèque, eu l'impression à la fois de lire le texte et de **lire la lecture** de ceux qui m'auront précédé... Ce que je traque donc, avec mes traces d'écoute, c'est la possibilité d'**écouter écouter**.

Nous y voilà : les arrangements sont parmi les premières **traces d'écoute** que j'ai cru pouvoir repérer. Ce sont des **écritures de l'écoute** qui, chaque fois, témoignent d'une époque. De Wagner à Schönberg et Webern, s'il s'agit de « tout entendre », c'est que nous sommes déjà dans l'époque de l'« écoute structurelle », comme Adorno la nommera plus tard, c'est-à-dire une écoute placée sous le signe de la « vérité » ou de l'« authenticité » (la « fidélité à l'œuvre », la *Werktreue*). Les arrangements antérieurs à 1850, au contraire, révèlent plutôt, dans leurs montages de « moments favoris », une posture que je qualifie d'« écoute distraite » ; et qui pourrait bien ressurgir aujourd'hui, quand il y a « effritement », comme disait Barthes, « de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique » (1976).

Mais si ces traces matérielles, si ces **inscriptions d'écoute** font époque, c'est aussi parce qu'elles induisent tout un appareil juridique, ainsi que des pratiques collectives codifiées qui les prolongent.

On pourra revenir, si vous le souhaitez, sur le passage du « je-tu » au « nous » de l'écoute. Je voudrais juste dire encore ici que c'est cette structure triangulée de la **cleptomélanie** qui explique ma volonté de prendre également appui sur une archéologie **juridique** de nos oreilles (et donc à tenir que leur fabrique relève d'une sorte d'**otojurisprudence**, dont les procès intentés par des auditeurs, quand ils ont été archivés, constituent d'étonnants témoignages).

De fait, je dois encore à Adorno l'idée que les affaires de vol ou de plagiat concernent l'histoire de l'écoute **avant tout** — c'est-à-dire avant même celle de la composition. Dans un essai intitulé non sans humour « Voleurs musiciens et juges peu mélomanes » (1934, ma traduction), Adorno montrait en effet que « tout discours sur le vol musical présuppose un mécanisme de réification » qui affecte

d'abord l'**audition**, selon un processus qu'il décrivait comme une régression « fétichiste » de nos oreilles. Permettez-moi d'en citer ces quelques lignes :

Ce n'est qu'en se désagrégeant, dans le pot-pourri, que l'œuvre livre la simple « idée » (« Einfall ») comme telle. D'où que celui qui s'oriente essentiellement d'après elle [i.e. d'après l'« idée » mélodique ou mélocentrique] est le plus souvent celui qui ne peut saisir la forme intégrale (integrale Gestalt), ni accompagner l'accomplissement de l'œuvre comme unité (das Werk als Einheit mitzuvollziehen); c'est celui qui ne perçoit pas la forme (Form) et qui, de manière pour ainsi dire atomistique, écoute par accompagnement (mithört), de moment en moment... Ce qui est entendu simplement de façon momentanée et comme mélodie de la voix supérieure, [...] isolé du flux temporel et du cours dynamique, se solidifie (verhärtet sich) [...] et devient une chose, froide, univoque, durable; précisément ce qui se laisse posséder et aussi voler.

On ne saurait mieux dire que c'est à travers le champ juridique que l'on accède à l'un des traits majeurs de la mutation de l'écoute entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle. Mais reconnaître l'importance de ce diagnostic, et faire de ce « symptôme » un accès majeur à l'histoire toujours si discrète de l'écoute, n'implique pas, vous vous en doutez, que j'adhère sans réserve à la valorisation de l'« écoute structurale » qui en découle chez Adorno.

De : Nicolas Donin

À : Peter Szendy

Date : Jeudi, 9 mai 2002

Objet : Re : écouter écouter

L'« écoute structurale », qui paraît extrêmement individuelle de prime abord, est travaillée à la fois par du collectif (on ne peut pas l'apprendre tout seul : il faut un **guide d'écoute** quel qu'il soit) et par un formatage absolument désingularisant, cette identification à l'œuvre dont le seul critère est la coïncidence parfaite, ou la coextensivité. Ce critère de coïncidence pourrait permettre de caractériser les œuvres de la seconde école de Vienne — pas seulement leurs arrangements, mais bien aussi leurs « créations » —, ce qui en ferait un cas-limite exemplaire dans l'histoire de l'écoute, et permettrait de comprendre d'autant mieux, rétrospectivement, que les compositeurs n'œuvraient pas nécessairement, auparavant, à une belle totalité singulière; en ce sens, une histoire de l'écoute se devrait toujours de précéder l'histoire de la composition, au moins à titre expérimental (comme vous le suggériez tout à l'heure au sujet des affaires de vol et de plagiat).

Il me semble qu'un élément manque encore à ce nœud viennois : le public, et/ou la communauté d'auditeurs. Avec la catégorie adornienne d'écoute structurale se trouve (involontairement) mise en crise la « structure d'adresse » dont vous parliez plus haut. L'apparente passivité de l'écoute, cette passivité constitutive qui avait trouvé sa formulation sociale dans le silence au concert, est en quelque sorte

mésinterprétée par le compositeur, qui lui refuse le dynamisme de l'intentionnalité au profit d'un jeu d'équivalence entre silence, audition, posture statique, pure réception, etc. À la même époque, avec l'industrialisation du disque et de la radio, s'ouvre une nouvelle ère de l'instrumentation de l'écoute : corrélativement à de nouveaux arts d'écouter, il devient de plus en plus difficile de savoir **qui** écoute. Comment votre réflexion intègre-t-elle (ou n'intègre-t-elle pas) cette subsomption de ceux qui écoutent en un ensemble plus vaste qu'on appelle parfois public ?

(Si une écoute se signe toujours à plusieurs, si l'écoute est toujours prise dans une triangulation, se trouvent renvoyés dos à dos aussi bien l'idée que les auditeurs formeraient une communauté, que le caractère strictement individuel et personnel de l'écoute. Ce paradoxe en rejoint peut-être un autre, qui m'effraie souvent : l'**œuvre** est le mytheme actif de notre communauté désœuvrée.)

De : Peter Szendy

À : Nicolas Donin

Date : lundi, 12 mai 2002

Objet : nous écoutons, ils écoutent, on écoute, ça écoute...

Je souscris absolument, cher Nicolas, à ce que vous énoncez entre parenthèses : dire, comme j'ai tenté de le montrer, que l'écoute est triangulée, c'est en effet dire à la fois qu'elle n'est pas « individuelle » et qu'elle n'est pas non plus « communautaire ». Chacun de ces termes demanderait de longues analyses, que *Écoute* ne fait qu'esquisser ; mais je suis heureux que vous sembliez pouvoir y lire quelque chose comme un triangle, ou un angle, enfoncé entre ces deux positions dominantes qui en effet **s'adossent** : d'une part, le piètre mot d'ordre qui voudrait que « chacun écoute comme il veut » et, d'autre part, la communion d'un auditoire, qui me paraît toujours, comme à vous, effrayante.

Je reviendrai, si je peux, sur votre formule finale, si provocante pour la pensée, si étonnante aussi, à propos de l'œuvre comme « mytheme actif de notre communauté désœuvrée ». Je tenterai également de répondre à votre question concernant « le public ». Mais permettez-moi d'abord de rappeler deux ou trois choses quant au passage du « je-tu » au « nous » dans l'écoute.

On oublie souvent, dans la pratique volontiers consensuelle du concert « classique » aujourd'hui, à quel point le silence qui y règne aura été conquis de haute lutte. Depuis les témoignages que j'ai pu retrouver sur un certain baron Van Swieten, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, jusqu'à l'interdiction des applaudissements aux concerts de la Société d'exécutions musicales privées fondée par Schönberg, on assiste à la lente construction historique d'une attitude collective d'écoute qui, en refoulant toute intervention des auditeurs, fait peu à peu émerger l'œuvre comme unique point focal, au détriment de l'autre angle du triangle : c'est-à-dire « les autres », qui sont là à écouter aussi. Or, nous le savons bien : nous allons au concert

au moins autant pour écouter l'œuvre que pour écouter écouter (ceux qui nous entourent). Il y a eu, au XIX^e siècle, des moments singuliers où la coprésence des écoutes était beaucoup plus apparente en tant qu'enjeu du concert public : je consacre nombre de pages, dans *Écoute*, à cette étonnante organisation collective nommée « claque », qui, à en croire certains pamphlets ou témoignages (comme ces *Mémoires d'un claqueur* ou cet *Art de la claque* que je cite longuement), se présentait vraiment comme une machine de guerre rassemblant une partie de l'auditoire contre une autre. La violence de ces **polémologies de l'écoute**, comme j'ai cru pouvoir les qualifier, ne survit que faiblement dans une expression actuelle qui semble avoir la faveur des sociologues : ce qu'on appelle des « stratégies d'écoute ».

Les « claqueurs » dont parlent encore les *Mémoires* de Berlioz semblent en effet avoir été de grands stratèges. En véritables virtuoses des applaudissements orchestrés, ils s'entendaient, si je puis dire, à imposer leurs **scansions auditives** des œuvres au sein d'un public donné. Car, on l'oublie trop souvent, ou on l'ignore, lesdits « claqueurs » **répétaient** : sous la direction d'un « chef de claque » (sorte de miroir du chef d'orchestre), ils préparaient minutieusement leurs interventions, parfois **en analysant la partition**, voire en l'annotant. En ce sens, les meilleurs des « claqueurs » ne produisaient pas autre chose qu'une articulation auditive travaillée, et publique, de l'œuvre. Leurs héritiers ou descendants, aujourd'hui, ne seraient pas à chercher du côté des applaudissements « en boîte » (préenregistrés) qui accompagnent tant d'émissions télévisées, mais bien dans ces pratiques collectives de la scansion auditive que sont toutes les formes d'indexation : depuis les plages d'un disque compact (ce que j'appelle, par allusion à la lecture annotée, des **marque-plages**) jusqu'à tous les « dérangements » possibles de l'œuvre inscrivant la trace d'une écoute.

C'est ainsi que « nous » pouvons contresigner des écoutes, en graver d'autres, voire les transmettre, c'est-à-dire les faire entendre (entendre...). Mais c'est aussi pour cette même raison qu'il n'y a jamais que des écoutes signées, et non une écoute « droite » (comme dirait Barthes) engendrée par l'« Œuvre ».

Je reviens, après ce détour, à vos questions ou remarques (auxquelles je crois avoir malgré moi commencé de répondre, n'est-ce pas ?).

Si l'école de Vienne est certainement une sorte de point culminant dans la construction de l'écoute comme coïncidence ou coextensivité parfaite entre le flux de l'œuvre et celui de la conscience de l'auditeur, c'est pourtant une construction qui aura commencé bien avant. Wagner, notamment, est un jalon important sur cette voie, avec son discours sur la surdité comme écoute totale, comme « clairaudience » (cf. son *Beethoven*, ainsi que l'analyse que je lui consacre). C'est d'ailleurs chez lui qu'apparaît peut-être, dans son articulation la plus forte avec la notion d'œuvre, l'idée d'une « communauté » des auditeurs, voire de leur communion.

Ce qui m'amène à votre remarque sur le « mythe », ou « mytheme », de l'œuvre. Il faudrait ici relire patiemment — vous y faites évidemment allusion — les analyses

de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée*. Ma position, dans *Écoute*, est à peu près la suivante.

D'une part, la phonographie au sens large (dont le disque n'est qu'un exemple), conçue comme appareillage de nos oreilles, c'est-à-dire comme ouvrant la possibilité d'une appropriation et d'une annotation auditives généralisées, met en crise la notion d'œuvre : les innombrables procès menés par des auteurs contre le phonographe, que j'ai en partie reconstitués, en témoignent. Nos prothèses auditives (disque, amplificateur, échantillonneur, graveur...) nous dotent d'un outillage sans précédent pour recomposer, réinscrire, réécrire les œuvres, c'est-à-dire pour marquer en elles nos écoutes.

Mais, d'autre part, la phonographie étend, accroît le pouvoir de l'*opus* et de la *Werktreue*, comme l'avait bien senti Stravinsky. Elle contribue puissamment à un vaste procès historique de **muséification** de la musique. (Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la vogue des interprétations « authentiques », sur instruments anciens, a été si bien servie par le disque...)

À la croisée de ces deux mouvements ou tendances, on se trouve aujourd'hui dans cette situation paradoxale où **des auditeurs peuvent faire œuvre**. Qu'il suffise de renvoyer ici allusivement aux disc-jockeys, ou à un musicien comme John Oswald : ils **œuvrent**, oui, avec les mêmes « instruments d'écoute » que ceux dont je dispose dans mon salon.

Ainsi, la phonographie n'introduit pas nécessairement une rupture dans la consolidation figée des valeurs de l'*opus*. Pour qu'une telle rupture, ou plutôt une telle déconstruction se produise, il faut encore, je crois, que nous soyons capables de ressaisir des postures passées que l'édification de la notion d'œuvre, comme ultime référent de l'écoute structurelle, a occultées. C'est pourquoi j'attache une telle importance aux moments fugitifs — dans le Romantisme, par exemple — où l'*opus*, à l'époque même où il s'édifiait en monument, a aussi commencé de se fissurer dans sa clôture : moments schumanniens, moments lisziens où l'œuvre est entrevue, non comme cette érection d'un flux en guide d'écoute absolu, mais comme ouverture sur un avenir infini de transcriptions, de traductions. Dans certaines de ses transcriptions (notamment celle de la *Pastorale* de Beethoven), Liszt s'approche de l'éclatement de l'*opus* en plusieurs *ossia*, qui sont comme autant de **lignes d'écoute** tramant le monument et l'ouvrant sur des appropriations à venir. Schumann, quant à lui, a pu écrire qu'« il n'y a aucune œuvre d'art qui ne soit susceptible d'être améliorée ». Dans cette infinie perfectibilité des œuvres, j'ai cru pouvoir lire l'annonce du fait qu'elles resteraient infiniment **à venir** (ce qui est au fond la seule raison pour les réécouter, n'est-ce pas ?). Il est vrai que Schumann, en cela si proche du premier romantisme, ne fait que déplacer l'*opus* d'une position d'*a priori* absolu vers un horizon idéal (l'Œuvre majuscule). Peut-être faut-il donc, comme j'ai tenté de le faire, radicaliser son geste, et tenir qu'il n'y a pas d'horizon pour l'œuvre, mais une dissémination dans des pratiques d'appropriation en nombre.

Ce que j'aime, ce que je continue d'aimer, oui, dans les **œuvres**, c'est leur capacité de **laisser à désirer**. D'appeler à d'innombrables inscriptions d'écoute. De moi à toi, de toi à moi. Ce qui n'est jamais l'affaire d'un « public » (fût-il celui du disque), mais l'affaire de **singularités** (plutôt que d'« individus », je crois).

De : Nicolas Donin

À : Peter Szendy

Date : Lundi, 21 mai 2002

Objet : écoutons, écoutent, écoute, écoute...

Une proposition a été avancée il y a déjà une trentaine d'années qui permet de cerner ce corps éventuel des auditeurs sans en supposer ni l'uniformité — dont il n'y aurait rien à dire — ni l'éclatement en d'insaisissables fragments contingents. Je veux parler de la « dimension esthétique », qui, dans la tripartition de Molino-Nattiez, a pu être décrite comme un « processus actif de perception » par lequel on « construit » la signification (Nattiez, 1987, p. 34). Le caractère désormais historique de la sémiologie musicale, peut-être aussi dépassée qu'indépassable, ne saurait nous retenir de situer la discussion par rapport à cette notion d'esthétique, dont les résonances multiples dépassent d'ailleurs le cadre qu'on a fini par lui associer, puisque ce néologisme a été forgé par Valéry avant les débuts du structuralisme, pour son cours de poétique au Collège de France.

De : Peter Szendy

À : Nicolas Donin

Date : Mercredi, 22 mai 2002

Objet : Molinattiez, ou l'anesthésique

Ah ! l'esthétique ! le bon mot, le mot magique !

Il m'a toujours semblé, non sans une certaine impatience d'ailleurs, que la tripartition sémiotique de Molino-Nattiez était d'un incroyable œcuménisme théorique. Et ma première objection commence là : une « théorie » est pour moi suspecte de complaisance si elle se contente de recenser, de cartographier l'existant ; et que fait d'autre la tripartition, en se bornant à **constater** qu'il y a ceux qui produisent (c'est le versant « poétique »), qu'il y a leur production (l'« œuvre », c'est-à-dire le trop fameux et très problématique « niveau neutre »), qu'il y a enfin ceux qui reçoivent (c'est le versant « esthétique », où l'on trouvera les auditeurs) ? N'est-ce pas une sorte d'aménagement confortable d'un structuralisme à la Jakobson ou de la théorie de l'information (émetteur-message-récepteur) ? De fait, plutôt que de ménager des positions pour ne pas trop déranger les pratiques recensées, plutôt que de se borner à un usage **constatif** de ses catégories, une « théorie » digne de ce nom devrait, selon moi, franchir en toute conscience le pas vers le **performatif** : elle devrait, comme l'a tenté Adorno dans tous ses écrits, s'approcher de ce

qui **peut être**, elle devrait frayer des possibles à venir, les faire émerger des constellations dans lesquelles ils scintillent, à peine visibles. (C'est un peu — pour le dire très vite — ce que j'ai essayé de faire en prêtant l'oreille, dans le *Don Giovanni* de Mozart, à ce qui s'y annonce de l'écoute distraitement opérante des Djs d'aujourd'hui ; mais je ne peux malheureusement que renvoyer allusivement ici au dernier chapitre d'*Écoute* avant l'épilogue, dont je ne saurais reproduire *in extenso* l'analyse détaillée.)

Par ailleurs, ce que ladite « tripartition » ne permet pas de penser, du moins dans son usage courant, c'est bien l'idée d'une **poïétique de l'écoute**. Ou alors, si elle tente d'intégrer dans son réseau catégoriel un **faire** propre à nos oreilles, c'est avec tant de circonvolutions que l'on se demande ce qui peut bien rester de la simplicité du schème tripartite initial (simplicité qui est sans doute son seul et douteux mérite). Voici notamment comment Nattiez illustre ce qu'il appelle la « sémiologie de l'interprétation », sur l'exemple de « la production [...] de la *Tétralogie* de Wagner, présentée à Bayreuth de 1976 à 1980 » (Nattiez, 1987, p. 102 sq.) ; après avoir constaté qu'il y a là « plusieurs formes symboliques » en jeu (la belle affaire !), il met en place un schéma qui laisse pantois, et qu'il commente ainsi :

Nous représenterons les formes symboliques en présence, les tripartitions auxquelles elles donnent lieu et les chaînes d'interprétants mises en jeu par le schéma ci-après [:] Wagner crée une œuvre au cours d'une genèse mouvementée (1), à partir d'un « background » philosophique, littéraire et musical (2). Cette poïétique donne lieu à une trace complexe : le livret et la partition (3). Prise en charge par les exécutants (4) qui l'interprètent en fonction de leur connaissance de Wagner (5) et de leur poïétique personnelle (6), la trace devient spectacle (7). Ce spectacle constitue, à son tour, une forme symbolique (8). Spectateurs et critiques sont en situation esthétique, non seulement par rapport à cette production (9), mais par rapport à ce qu'ils savent de Boulez et de Chéreau (10), de l'œuvre de Wagner (11), du travail du compositeur (12), voire des créateurs qui l'ont influencé (13) — et pour lesquels on pourrait bien sûr procéder à une analyse sémiologique tripartite (14), et ainsi ad infinitum. Le public émet des jugements plus ou moins élaborés : applaudissements et sifflets, commentaires de plaisir ou d'indignation, propos d'entracte, évaluations critiques, comptes rendus journalistiques, articles d'analyse, ouvrages complets (15). Ces traces laissées par les membres du public s'expliquent à leur tour, non seulement par ce qu'ils ont retenu de (9), (10), (11), (12), (13) ou (14) et par l'interprétation qu'ils en ont faite, mais aussi par leur poïétique personnelle (16) [...]. Faut-il vraiment en venir à un modèle si sophistiqué ? [...]

Il me semble que la question n'est pas tant : « **Faut-il** vraiment en venir à un modèle si sophistiqué ? », que plutôt : peut-on encore parler de **modèle** dans ce cas ? Que reste-t-il, en effet, d'une tripartition qui multiplie en abîme, *ad infinitum*, ses propres répartitions, selon un évident malaise qui la crispe dans une volonté de tout saisir au risque de ne plus rien pouvoir dire au-delà de la vérification affolée de ses propres schèmes ?

L'œcuménisme théorique, qui trouve ici ses limites, va également de pair avec la faible et confortable notion de « poïétique personnelle » : à chaque niveau d'un schéma dont la tranquille assurance masque mal la crispation, chacun, en devenant producteur après avoir été récepteur, y va de sa petite contribution dont la place est tracée d'avance dans une harmonieuse et pacifique construction de « sens ».

Que reste-t-il, ici, des violences faites aux œuvres dans les traces d'écoutes qui les marquent au fer rouge et qui brûlent encore du désir de se faire entendre (entendre) ? Sur fond de « neutralité » théorique, la tripartition nous déroule la grise partition du constat d'un **état de fait**. Où l'œuvre est devenue l'espace « neutre », voire neutralisé, dans lequel se projettent tranquillement les vouloir-dire et les vouloir-entendre des uns et des autres, tour à tour producteurs ou récepteurs. À aucun moment Nattiez ne semble envisager que l'écoute, plutôt que de construire un sens variable à partir d'une « poïétique personnelle », intervient **dans** l'œuvre en la bouleversant durablement de ses traces. La catégorie commode et accommodante de l'« esthétique », qui permet d'annexer tranquillement au modèle structuraliste une sorte d'appendice issu de la théorie de la réception allemande (Jauss, Iser), occulte aussi l'**adresse** qui se loge au cœur de nos écoutes : en se contentant d'enregistrer que notre visée des œuvres est soumise à des variables (que chacun les reçoit différemment en fonction de son « background » !), on néglige la triangulation ouverte qui, de je à tu, de nous à vous, emporte les œuvres non pas tant dans des « interprétations » auditives individuelles que dans des **réécritures**.

Bref, tandis que la tripartition fait flotter au-dessus du socle « neutre » des œuvres l'ornementation variable de leurs interprétations, la triangulation de l'écoute ouvre à cette *praxis*, à ces **opérations d'inscription** que Barthes (1970, p. 17) décrivait à propos d'un Beethoven encore et toujours à venir : « De même que la lecture du texte moderne (telle du moins qu'on peut la postuler, la demander) ne consiste pas à recevoir, à connaître ou à ressentir ce texte, mais à l'écrire de nouveau, à traverser son écriture d'une nouvelle inscription, de même, lire ce Beethoven, c'est **opérer** sa musique, l'attirer (elle s'y prête) dans une *praxis* inconnue. » Lire Beethoven, lire une œuvre, ce n'est évidemment pas, pour Barthes, lire la partition de son « niveau neutre » ; c'est l'écouter non pas en la « ressentant » comme ceci ou comme cela (rappelons ici que le terme « esthétique » vient du grec *aisthesis*, « sensation »), selon sa « poïétique personnelle » ou son « background », mais en la réécrivant et réinscrivant pour l'avenir, pour l'autre.

Je suis bien conscient que la catégorie de l'esthétique — dans la mesure où elle reviendrait *grosso modo* à tenir que « chacun reçoit comme il peut ou comme il veut » — a toutes les chances d'être statistiquement plus pertinente au regard de certaines enquêtes sociologiques sur les pratiques d'écoute. Mais une pensée qui se voudrait autre chose qu'un simple état des lieux doit en appeler à une **responsabilité de l'écoute**. Laquelle ne commence qu'avec ses inscriptions, au moment où elle **répond de** quelque opération ou invention qui lui est propre, plutôt que de se voir cantonnée à **répondre à** ce qu'elle « reçoit » (œuvres, messages, stimuli...).

Une écoute responsable, répondant de ce qu'elle **fait**, n'a pas lieu sans une forme de signature opérante par laquelle elle se destine à se faire entendre.

En ce sens, si, comme je le crois, la musicologie est aussi une écriture de l'écoute, une **otographie**, sa responsabilité commencerait là où elle n'occulterait plus sa propre dimension performative derrière des constats œcuméniques. Ce qui comporte bien sûr le risque de heurter le pieux rassemblement d'une « communauté scientifique ». En dernière analyse, l'incroyable succès théorique de la tripartition comme « cadre méthodologique » unifiant me semble être à la mesure de sa promesse implicite que rien ne s'en trouvera trop dérangé.

Ah ! la communauté... On se prendrait presque à rêver d'un Bayreuth musicologique (un colloque, par exemple) où l'on se retrouverait chaque année pour fêter la vérification de cette grande découverte qui n'a jamais été invalidée depuis la nuit mythique des temps : à savoir qu'il y a, oui, oui, croyez-nous, ceux qui composent et ceux qui écoutent. Les analystes seraient les bienvenus dans les loges situées au niveau « neutre » du théâtre. Et, de temps à autre, on se permettrait une petite frayeur venue des coulisses, des « backgrounds » hors-scène, où chacun pourrait aller se livrer à des ornements tout personnels appelés à se fondre dans le chœur des interprétants, pour rehausser l'effet de cette admirable (tri)partition...

De : Nicolas Donin

À : Peter Szendy

Date : Samedi, 20 Juillet 2002

Objet : ...

Cher Peter,

À travers cette allégorie hallucinatoire (quoique... ce n'est en réalité qu'une simple représentation d'opéra), on retrouve, empilés ou plutôt confondus, tous les modèles ou fantasmes hérités du XIX^e siècle dont nous avons pu parler au cours de cet entretien — concert public, autorité, œuvre comme totalité, communauté d'auditeurs, etc. Tout cela fait système ; de ce système, le discours savant ne sort qu'à grand peine — et avec lui la grande majorité des discours sur la musique (ou du moins sur la « musique classique »).

En reprochant à la sémiologie de la musique de contribuer à la réification de catégories implicitement préexistantes au lieu de penser des singularités certes plus problématiques, mais dont les conséquences sur notre compréhension du passé auraient dû être irréversibles, vous pointez, au-delà de la querelle de disciplines ou de méthodes, un enjeu plus large : nous n'écoutons plus comme un certain XX^e siècle nous a appris à le faire ; nous ne faisons plus de la musique comme un certain XX^e siècle nous l'a recommandé — à cet égard, vos références à diverses cultures du *sampling* ne font pas mystère de cette convergence de l'acte créateur et de l'acte d'écoute — ; et peut-être, dirai-je de façon un peu latourienne,

que nous n'avons jamais écouté et fait de la musique ainsi. Nous nous trouvons de fait dans une situation critique, et parfois schizophrène comme on le voit sur les plans juridique et financier dans l'histoire récente de l'industrie du disque (vous l'avez d'ailleurs signalé lors de l'affaire Napster). Selon vous, que peut-on déjà comprendre de l'éventuel nouveau système de la musique qui se dessine aujourd'hui, redistribuant les cartes et en inventant d'autres beaucoup plus vite que ce que notre entendement a pu en fixer, ou en admettre, pour le moment ?

De : Peter Szendy

À : Nicolas Donin

Date : lundi, 22 juillet 2002

Objet : ...

Cher Nicolas,

Laissons donc la sémiologie de Molinattiez (même si je ne suis pas sûr qu'il ne s'agisse que d'une « querelle de méthode », ce qui serait somme toute assez rassurant pour tout le monde, n'est-ce pas ?).

Vous avez le sentiment que « tout cela fait système ». Moi aussi, dans une certaine mesure. Du reste, il y a, inscrite quelque part dans les premières pages d'*Écoute*, cette ambition avouée : après avoir suggéré qu'« un certain régime d'écoute est donc peut-être en cours de clôture », j'ajoute que « c'est à cette clôture aussi que j'aimerais contribuer ». Dans le regard rétrospectif jeté sur ce qu'on croit pouvoir identifier comme une « époque » — celle de la construction conjointe d'un idéal d'écoute et d'un idéal d'œuvre —, l'effet de clôture inhérent à l'analyse produit également un effet de système.

Pourtant, mon souci, peut-être mon unique et plus cher souci, aura été de montrer **aussi** comment ladite « époque » s'est constamment débordée elle-même. Comment, au bout du compte, elle n'aura « fait époque », comme on dit, qu'à refouler des voix et des discours qui resurgissent ailleurs. Entendre ces voix et ces discours, ou du moins tenter de leur prêter l'oreille, c'est du reste la seule manière, pour moi, de faire **vivre à l'écoute** ce qu'on appelle, d'une expression terrible, le « répertoire ». Si je continue d'aimer Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Berlioz, Mahler, Schönberg, Boulez et tant d'autres, c'est parce qu'il me (nous) reste à les écouter autrement ; et que cet « autrement » n'a pas encore eu lieu, n'a peut-être pas même été entrevu et ne saurait — il va sans dire — être calculé ou déduit de quelque manière à partir de ce qui a été. Si je les aime, c'est donc précisément parce qu'ils continuent **aussi de ne pas faire système** (ou « époque »). En ce sens, mon désir, dans *Écoute*, aura été de tenter de clore, c'est-à-dire aussi d'épuiser tout ce qu'il peut y avoir de **programmes d'écoute** dans ledit « répertoire », pour ouvrir en lui à de possibles otographies à venir.

Pour le même type de raisons, je ne peux que fuir, esquiver votre question concernant un éventuel « nouveau système de la musique ». Comprenez-moi bien : si « sys-

tème de la musique» veut dire production, diffusion, économie, marché, etc. — je m’engage de mille manières, et autant que mes moyens le permettent ; je prends position, j’analyse, je souscris ou proteste, je débats (puisque vous mentionnez l’affaire Napster, permettez-moi simplement de renvoyer au passage à mes propos à ce sujet dans *Le Monde* [« L’écoute, sorte de vol toléré ? », 27 février 2001] ou dans *Libération* [« Il faut cesser de moraliser l’écoute », 3-4 mars 2001]). Quand il s’agit donc de calculs et de programmes, de stratégies et de politiques économiques pour l’écoute musicale, j’essaie, chaque fois que c’est possible, de faire entendre une voix publique. Je ne crois donc pas « fuir », en ce sens, mes responsabilités dans ce qu’on appelle le « débat public », ni dans mon enseignement universitaire d’ailleurs.

Mais, à un autre niveau, celui dont nous débattons ici, il ne saurait être question de commencer à circonscrire, si peu que ce soit, quelque chose comme un « nouveau système » (pas même un « contre-système »). Ce n’est pas que, à cet autre niveau, je croirais judicieux de me retrancher dans l’observation théorique détachée. Au contraire : je crois infiniment aux chances (micro)politiques d’analyses musicales comme celles que j’ai pu tenter avec *Don Giovanni* ou avec les transcriptions de Liszt. Mais ce (ne) sont précisément (que) des **chances**, ouvertes aux singularités en nombre qui peut-être les saisiront, et non des pierres pour un édifice systématique à bâtir.

S’il y a de l’écoute digne de ce nom, n’est-ce pas celle qui reste tendue vers l’inouï ? Vers ce que rien ne programme, vers l’événement, qui peut être tapi partout, dans l’ancien comme dans le nouveau ?

Bibliographie

ADORNO, Th. W. (1994), *Introduction à la sociologie de la musique* [trad. fr. de Vincent Barras et Carlo Russi], Genève, Contrechamps, 237 p.

ADORNO, Th. W. (1934), « Musikalische Diebe, unmusikalische Richter », dans *Impromptus, Gesammelte Schriften*, vol. 17, Francfort, Suhrkamp, 1982.

BACH, C. Ph. E. (1753), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin ; réimpression en fac-similé : Bärenreiter, 1994.

BARTHES, R. (1976), « Écoute », repris dans *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BARTHES, R. (1970), « Musica practica », *L’Arc*, n° 40, Aix-en-Provence, Librairie Duponchelle.

NANCY, J.-L. (1999), *La communauté désœuvrée* [nouvelle édition revue et augmentée], Paris, Christian Bourgois, 277 p.

NATTIEZ, J.-J. (1987), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 400 p.

SZENDY, P. (2001), *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de « Ascoltando » par Jean-Luc Nancy, Paris, Minuit, 172 p.

