Le « monde-*Musique* » de François Nicolas et la possibilité de l'écoute musicale comme critique sociale immanente

Frederico Lyra de Carvalho

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/grm/920>

DOI : 10.4000/grm.920

ISSN : 1775-3902

Éditeur

Groupe de Recherches Matérialistes

Référence électronique

Frederico Lyra de Carvalho, « Le « monde-*Musique* » de François Nicolas et la possibilité de l'écoute musicale comme critique sociale immanente », *Cahiers du GRM* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 12 décembre 2017, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/grm/920> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/grm.920>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

© GRM - Association

Le « monde-Musique » de François Nicolas et la possibilité de l'écoute musicale comme critique sociale immanente

Frederico Lyra de Carvalho

I

- 1 Le « monde-Musique »¹ théorisé par le compositeur François Nicolas est conçu comme un lieu éminemment égalitaire, dans lequel chaque musique se situe, au moins initialement, au même niveau que toutes les autres. Ce monde correspondrait à un lieu où, en principe, il n'y aurait plus de styles ou de genres musicaux, même s'il a été conçu à partir de la tradition savante européenne. F. Nicolas avance l'idée que, dans ce monde-Musique, la musique ne fait pas de distinction entre sexes, âges, professions, lieux d'origine, époques et classes sociales. La musique ne porterait rien avec elle si ce n'est elle-même. Tous les autres facteurs évoqués ci-dessus ne l'affecteraient que dans un deuxième temps. Ainsi, les enjeux sociaux auxquels est intrinsèquement liée toute musique sont partiellement absents de la théorie de F. Nicolas. Il faut toutefois préciser que ce geste a été délibérément adopté par l'auteur, qui a voulu éviter de tenir compte de tous ces enjeux qui, selon lui, doivent être vus comme extérieurs à la musique. De toute évidence, ce geste initial peut et doit être nuancé, car il semble bien que ce n'est nullement de cette façon que la musique nous apparaît et qu'elle est perçue au quotidien. La musique n'est pas appréhendée de façon abstraite, dépouillée de ses éléments extérieurs ; sa matérialité – elle aussi abstraite en tant qu'elle est la matérialité du son – porte en elle ces éléments extérieurs.
- 2 C'est ainsi que la musique – et principalement la musique instrumentale, sans paroles ni texte poétique – engendre au final une sorte d'abstraction réelle tout à fait singulière². En un certain sens, tout se passe comme si elle était à la fois concrète et

abstraite. Ainsi, on pourrait se demander si la façon dont la musique nous apparaît n'implique pas précisément la relation inverse à celle que suppose F. Nicolas. Autrement dit, on pourrait soutenir que, dans la perception courante, ce sont les éléments extérieurs qui se présentent d'emblée et que ce ne serait que dans un deuxième moment que la « musique-en-soi » apparaît.

- 3 Cette analyse semble d'autant plus pertinente qu'elle ne contredit pas l'idée de F. Nicolas selon laquelle la musique possède certes une autonomie, mais que cette autonomie n'est que relative³. Le monde-*Musique* n'existe pas indépendamment du monde ordinaire. La musique a besoin, à la fois, d'être créée par des musiciens et d'être écoutée par un récepteur. Elle n'existe pas en dehors de sa manifestation dans le monde sensible. Ainsi, d'une part, son autonomie, même si elle est relative, n'existe qu'en tant que la musique peut être écoutée en soi, mais, d'autre part, elle exprime par son existence une intention, une exigence de faire partie d'un Tout social. La musique est ainsi une création intrinsèquement sociale.
- 4 Toutefois, nous n'allons pas approfondir ici toutes ces questions pourtant décisives. La visée de cet article consiste plutôt à prendre au sérieux certains postulats proposés par F. Nicolas et à essayer de les développer en profondeur. Pour mener à bien cette entreprise, nous allons nous concentrer sur le premier volume de l'ouvrage *Le monde-Musique* intitulé *L'œuvre musicale et son écoute* et plus précisément sur un concept présent dans ce titre : l'écoute⁴. Il nous semble que la façon dont est conçu le monde-*Musique* nous permet de penser une écoute qui soit débarrassée de tout a priori et conçue comme totalement immanente à la musique. S'il est vrai, comme nous l'avons rappelé plus haut, que cette écoute ne semble pas être complètement susceptible de prendre une forme concrète, il est pourtant vrai qu'elle peut servir de modèle pour ouvrir la voie à une certaine critique sociale à travers le concept même d'écoute. D'une façon un peu contre-intuitive, il nous semble que cette absence d'enjeux sociaux dans la théorie de F. Nicolas peut nous permettre, par un renversement immanent, de faire ressortir une critique du monde ordinaire.
- 5 Notre hypothèse est qu'à travers la théorie de l'écoute musicale développée par F. Nicolas peut s'articuler une critique sociale centrée sur l'écoute, c'est-à-dire sur ce qu'est l'acte d'écouter tel qu'il est vécu dans la société contemporaine.
- 6 La thèse centrale soutenue par F. Nicolas dans son ouvrage est la suivante : la musique, au lieu de se dérouler dans le temps, comme le pensent habituellement les théoriciens et les musicologues, se déroule en réalité dans l'écoute. Ainsi, selon F. Nicolas, la musique est l'art de l'écoute et non du temps. Mais elle est beaucoup plus que cela : en effet, la musique est « non seulement un art de l'écoute, mais plus encore le véritable art de ce qu'écouter veut dire »⁵. Pour F. Nicolas, l'écoute musicale est moins une spécification qu'un caractère originaire de la musique. Ce déplacement d'un art du temps vers un art de l'écoute change complètement la perspective que nous pouvons avoir sur la musique en général. Celle-ci devient un art dont le fondement n'est plus une réalité extérieure telle que le temps, qui reste relativement indépendant de l'être humain, mais une action sensible humaine, à savoir l'écoute.
- 7 L'expérience sensible de l'écoute est immanente à l'être humain. La perception qu'elle engendre est une perception active, tandis que, même s'il est aussi lié à l'expérience et à la perception, le temps demeure tout de même extérieur au corps humain. « L'écoute, nous dit F. Nicolas, se caractérise très précisément de relever d'un tout autre abord de ce matériau, cette fois en intériorité ; l'écoute est une compréhension de la Forme du

morceau qui procède de manière endogène »⁶ et cette action est « un embarquement sauvage ou enjôleur mais toujours imprévu »⁷. Par ce déplacement l'écoute musicale devient le lieu par excellence de l'écoute en tant que telle, « ce qu'écouter veut singulièrement dire »⁸. Celui qui écoute, et cela est valable autant pour le musicien que pour le public, devient responsable de la constitution de la musique tout en étant constitué pour elle. Par conséquent, la musique et les musiciens (ou le public) sont liés dans une réciprocité constitutive⁹.

- 8 C'est pourquoi il nous paraît important de discerner la manière dont la musique, qui est à la fois une manifestation absolument sociale et un phénomène étroitement lié à l'écoute, est entendue dans la société actuelle, car comme le dit Theodor W. Adorno, « le destin de la musique dépend du processus social dans son ensemble »¹⁰.

II.

- 9 Notre hypothèse est que ce déplacement effectué par F. Nicolas du paradigme du temps vers celui de l'écoute peut ouvrir la possibilité de mener une critique précise et tout à fait immanente de la société actuelle en tant que telle, c'est-à-dire une critique de ce qu'est l'écoute dans cette société et de la manière dont une telle écoute traverse aussi d'autres enjeux sociaux. Néanmoins, pour que cette critique puisse prendre forme, il est nécessaire de cerner la manière prédominante d'entendre la musique dans le monde actuel. En outre, cette tentative de cerner la place de l'écoute de la musique dans le monde ordinaire semble rejoindre les questionnements du compositeur lors de récents entretiens dans lesquels il exprime ses préoccupations par rapport au présent et au futur de ce monde-*Musique* menacé, selon lui, de tous les côtés¹¹. Nous partageons ces inquiétudes. Dans la théorie de F. Nicolas, la musique demande à être pleinement écoutée et, afin de comprendre la place de celle-ci dans le monde ordinaire, il est nécessaire de se poser deux questions : 1) Quel est le paradigme de l'écoute dans le monde actuel ? 2) L'écoute théorisée par F. Nicolas est-elle toujours possible dans la société où nous vivons ? Nous allons d'abord essayer de dégager la forme d'écoute qui semble être prédominante dans la société contemporaine.
- 10 Suite au développement technique de l'industrie culturelle musicale depuis plus d'un siècle, il est possible de prendre comme point de départ les deux constats suivants : d'une part, la société n'a jamais entendu autant de musique ; d'autre part, elle semble n'avoir jamais si peu écouté. La musique a envahi presque tous les espaces de circulation possibles : les marchés, les bars, les restaurants, les salles d'attente des gares, des hôpitaux ou des aéroports, parfois même la rue – tous ces lieux sont occupés par la musique. La possibilité du choix de l'écoute de ces sons est niée dès le départ, car la fréquentation de ces lieux implique une surcharge de la musique qu'ils proposent. Dès qu'un individu accède à un lieu public ou privé, une musique lui est imposée. Cela semble constituer un paradigme indéniable du quotidien actuel : l'excès d'exposition à la musique (et peu importe laquelle) change automatiquement les modalités de notre écoute. Les manières d'échapper à cette écoute forcée semblent se réduire à l'alternative suivante : se boucher les oreilles ou apposer sa propre musique par l'intermédiaire d'écouteurs. Dans les deux cas, l'individu finit par exclure le monde des sons extérieurs.
- 11 Avec l'avènement des nouvelles technologies surgies au cours des dernières décennies, nous avons, pour la première fois, la possibilité de porter avec nous une quantité

potentiellement infinie de musique dans tout lieu¹². Nous avons la possibilité concrète et matérielle de transporter toutes les musiques du monde (à la plage, à la montagne, dans le désert, en vacances ou au travail). Si, auparavant, la seule option disponible était de sortir de chez soi pour assister à un concert¹³, à un rituel, à une cérémonie, dans des lieux dont la visée explicite était de permettre d'entendre de la musique jouée et créée par des personnes, aujourd'hui, bien au contraire, nous pouvons connecter des écouteurs à nos oreilles pour que la musique démarre instantanément, sans médiations extérieures. Sortir de chez soi pour aller vers une production musicale est presque devenu un geste obsolète¹⁴, ce qui ne veut pas dire que les acteurs « ne le font plus », mais que ce geste est devenu superflu et presque totalement vain¹⁵. Aller vers la musique ne veut plus dire grand chose, celle-ci étant en train de perdre entièrement de son aura. Peu important l'âge ou l'origine sociale, il est devenu commun et habituel de voir des individus dans les transports en commun ou marchant dans la rue d'une façon décontractée avec des écouteurs branchés à un portable. Une autre image fréquente est celle de l'automobiliste qui, dans l'embouteillage quotidien, met le volume de la radio au maximum afin de se détourner d'une réalité trop insupportable. Prenons enfin l'exemple d'individus s'enfermant dans leur chambre et, pendant qu'ils sont connectés à Internet, insèrent des écouteurs dans l'ordinateur pour se distraire pendant leur navigation. Dans tous ces cas, au lieu d'être une activité sociale, l'écoute musicale se tourne de plus en plus vers l'isolement¹⁶.

- 12 À leur propre façon, toutes ces manières d'entendre la musique semblent nous renvoyer à la forme de vie que le psychanalyste brésilien Christian Dunker a appelée *vie sous la forme d'un immeuble en multipropriété*. En filant cette métaphore, dans les cas susmentionnés, nous avons affaire à une *forme d'écoute sous la forme d'un immeuble en multipropriété*. Nous voudrions soutenir la thèse selon laquelle c'est bien cette forme d'écoute qui constitue la forme d'écoute prédominante dans la société contemporaine.

III.

- 13 Selon Christian Dunker, l'immeuble multi-étage en multipropriété incarne la logique de la vie brésilienne. Nous pensons qu'il est possible de pousser plus loin cette idée : cette logique de vie semble constituer de plus en plus la logique de la vie mondiale¹⁷. Le psychanalyste situe le début du développement de cette forme de vie au Brésil dans les années 1970, suite à la création des premiers immeubles fermés aux alentours de la ville de São Paulo. Il n'est pas anodin d'observer que le pays était gouverné par une dictature militaire (1964-1985) – c'était en outre le moment le plus violent et répressif du régime. Ce n'est pas par hasard si, dans une sorte d'appropriation inversée, l'un des premiers et des plus connus parmi ces immeubles brésiliens s'appelle, d'après le film de Jean-Luc Godard, *Alphaville*¹⁸. La logique de la multipropriété est donc une logique qui implique « la transformation des problèmes de la santé publique, mentale et générale, en simples problèmes de gestion »¹⁹. Une telle logique implique comme fondement un « concept de défense dont le modèle est la forteresse », un lieu entouré de « murs défensifs, dont l'objectif militaire est d'empêcher l'ennemi de rentrer »²⁰. C'est donc bien une protection par rapport aux êtres indésirables et un isolement vis-à-vis du monde extérieur que visaient de tels immeubles. Ceux-ci ont fait leur apparition en tant que nouvelle étape de la guerre sociale brésilienne afin que la couche supérieure de la société se sépare à jamais de la couche inférieure.

- 14 *Mutatis mutandis*, l'utilisation continue des écouteurs et du volume maximum dans la voiture ou dans une chambre ne reviendrait-elle pas à ériger une sorte de *mur autour de nos oreilles* ? Après tout, « la logique de l'immeuble en multipropriété présuppose justement d'exclure ce qui est en dehors de ses murs »²¹. Elle semble être ainsi de plus en plus la logique de l'écoute mondiale, si bien que nous vivons à la fois la possibilité concrète d'avoir potentiellement toutes les musiques à notre portée, déjà enregistrées par un phonogramme, et l'enfermement dans nos multipropriétés, d'où nous préférons ne pas sortir pour ne pas prendre de risques en allant vers l'aventure d'une écoute par-delà ces murs. En isolant notre écoute, nous nous isolons nous-mêmes.
- 15 En suivant cette piste, on pourra constater que, dans cette forme d'écoute-multipropriété, nous vivons le « sentiment de jouir d'une expérience accessible à peu de monde »²² : l'expérience de l'écoute est réduite au « quant-à-soi » ou, à la limite, à ceux qui accèdent à notre intimité, à notre voiture ou à notre chambre. Le mur construit pour rendre l'écoute purement individuelle nous protège des bruits environnants et supprime tout rapport critique à l'espace social dans lequel nous sommes plongés, que ce soit la rue, le transport public, le trafic ou notre propre domicile. Comme l'ont montré des compositeurs tels que John Cage²³ et Pierre Schaeffer²⁴, les bruits extérieurs, contrairement à ce que supposaient les anciennes conceptions musicales, sont en fait une partie constitutive de la musique. Ils sont des moments intrinsèques du hasard auquel est soumise l'écoute musicale. De ce point de vue, il n'existe pas de musique pure, cette « impureté » des bruits qui se mêlent à elle étant aussi des moments constitutifs de la musique.
- 16 Les écouteurs empêchent justement ce mélange. À la limite, le désir d'une pureté de l'écoute est aussi présent dans l'écoute-multipropriété. La réflexion à propos de l'écoute devient de cette façon un enjeu central pour une théorie critique digne de ce nom. Nous avons affaire ici à une forme différente d'aliénation conditionnée par ce « mur [qui] dit invariablement “ce n'est pas ça” à ceux qui sont en dehors et, par conséquent, “c'est ça” à ceux qui sont dedans »²⁵. C'est une aliénation qui divise doublement, et d'une façon uniquement négative, le sujet : à la fois avec lui-même et avec la société. En outre, suivant ce fil conducteur, il nous apparaît que pour bien apprécier la musique nous devrions pouvoir nous déconnecter d'elle, afin de pouvoir jouir aussi de moments de silence et de moments non musicaux.
- 17 On pourrait même affirmer que la plus grande partie du temps devrait être non-musicale : la musique resterait ainsi une exception, l'expérience vécue des moments singuliers de l'écoute. La logique de la multipropriété qui force à entendre tout le temps de la musique annule cette possibilité. Elle neutralise tous les effets concrets et sensibles de l'écoute – et peut-être même la raison d'être de la musique. Celle-ci se trouve en dernière instance prise dans un excès sur elle-même : une sorte de tautologie analogue à celle de la logique du capital, qui ne fait que s'accumuler en ayant comme seul but l'augmentation indéfinie de sa propre accumulation. Tout se passe comme si, au lieu de viser la possibilité de concrétiser un moment susceptible de porter une expérience singulière de l'écoute, l'écoute en multipropriété devenait un lieu vide où une tautologie s'instaure : on écoute de la musique pour écouter encore plus de musique, comme si celle-ci pouvait s'accumuler. Le silence devient de ce fait insupportable.
- 18 En même temps, comme le remarquait Adorno, une telle forme d'écoute relègue la musique « au second plan, derrière l'appareil qui sert à la manifester »²⁶. C'est ainsi que

marcher dans la rue avec des écouteurs ou en entendant constamment de la musique semble être la forme la plus symptomatique de toutes les écoutes-multipropriété. En un certain sens, c'est une radicalisation de la multipropriété, car celui qui porte les écouteurs se retrouve ici tout seul. Enfermé dans son intérieur de particulier, l'individu sort néanmoins dans la rue mais n'entend plus l'autre, comme si celui-ci avait disparu, comme si la rue appartenait à l'individu isolé et avait été privatisée à travers ses oreilles. Comme le remarque Giorgio Agamben, « il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé ou contrôlé par un dispositif »²⁷. Selon cette vision, il semble bien que l'écoute-multipropriété, et tout particulièrement la forme radicale qu'elle prend à travers les écouteurs, assujettisse les sujets qui constituent le corrélat de l'écoute telle qu'elle est théorisée par F. Nicolas, afin de formater des sujets différents, des sujets-multipropriété : « Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement »²⁸, en l'occurrence, du gouvernement par l'écoute²⁹. Ainsi, il est d'autant plus remarquable de constater qu'Adorno a vu, depuis les années 1940, la direction que cet enfermement de la musique par des dispositifs impose à l'écoute ; il rappelait que « le nouveau fétiche³⁰ est l'appareil aux reflets métalliques qui fonctionne sans interruption, un appareil dans lequel les plus infimes rouages sont si exactement ajustés les uns aux autres qu'il ne reste pas la moindre brèche ouverte pour accéder au sens du tout »³¹. Et il ajoutait : « L'écoute régressive est liée de façon évidente à la production par le mécanisme de diffusion que celle-ci utilise »³². Il n'est pas difficile de lire dans ces lignes une conscience prophétique de l'ampleur des effets que les appareils ont exercés par la suite sur l'écoute³³.

IV.

- 19 Cet enjeu soulève immédiatement une autre question : pourquoi la musique nous apparaît, paradoxalement, comme quelque chose de totalement séparé de la vie des autres individus, alors qu'elle n'a jamais été aussi présente et foisonnante qu'à l'époque actuelle ? Il nous semble que dans cette forme d'écoute-multipropriété la musique perd son caractère social, c'est-à-dire le partage collectif dont l'écoute peut devenir porteuse : « Le mur fait lieu en tant que frontière »³⁴. En un certain sens, la musique est là, mais c'est comme si elle était dans le même temps absente : « L'écoute, dirait Adorno, est atomisée, [les écoutants] dissocient ce qu'ils écoutent »³⁵. Il est intéressant de souligner ce que dit F. Nicolas à ce sujet :

L'écoute musicale véritable est au plus loin d'être un « lien » entre les individus, au plus loin de constituer le public des auditeurs en un « nous ». L'écoute, tout au contraire, défait les liens sociologiques, dissout les voisinages psychologiques : qui se découvre écoutant, sans trop savoir comment, se découvre par le fait même isolé de son proche, de sa femme assise à ses côtés sans plus savoir si elle partage l'aventure dans laquelle il se découvre jeté³⁶.

- 20 La possibilité d'une universalité pleine de la musique exige que son écoute soit simultanément collective et individuelle : la musique nous réunit par sa performance et nous sépare par l'individualité de l'écoute. Il devient clair qu'une telle perception de la défaillance des liens sociaux que l'écoute musicale nous propose ne serait pas possible si une telle écoute n'était pas d'abord une activité collective dans une situation privilégiée, tels un concert ou un rituel. Autrement dit, il est nécessaire d'être ensemble dans un lieu déterminé pour pouvoir se rendre compte que nous sommes seuls dans

l'écoute. C'est exactement ce que dit F. Nicolas lorsqu'il écrit que ce n'est qu'à travers l'incertitude concernant le fait que la personne qui est assise à notre côté est en train de partager la même expérience d'écoute que nous qu'il est possible de percevoir cette contradiction entre la nécessité d'être d'abord ensemble dans un événement musical collectif et le fait d'être séparés ensuite par l'expérience individuelle de l'écoute. Tout se passe comme si les écoutants étaient liés et séparés en même temps, et ce clivage est constitutif de la singularité de l'écoute musicale. Peut-être ce clivage est-il le fondement même de l'écoute. Et c'est la possibilité même de constituer un tel clivage qui est déniée dès le départ par l'écoute-multipropriété.

- 21 Selon F. Nicolas, les œuvres n'existent pas seules, elles s'entre-écoutent et dialoguent les unes avec les autres en même temps qu'elles sont écoutées par le public. Cet ainsi que, selon F. Nicolas, « le concert est le lieu proprement musical »³⁷, le lieu de la musique par excellence³⁸. En outre, F. Nicolas maintient que la raison d'être du concert est intrinsèquement musicale. Mais il est important de ne pas oublier le fait que certains aspects internes à ce genre d'événements peuvent en réalité tuer le concert et le rendre superflu³⁹. L'auteur pointe l'importance de pouvoir voir les œuvres en train d'être jouées, non seulement pour mieux les comprendre, mais aussi pour rendre possible le déclenchement de l'écoute telle qu'il la théorise. Assister à la performance semble être un acte décisif pour pouvoir écouter les œuvres de l'intérieur, c'est-à-dire de la façon endogène que revendique l'auteur. La présence du corps devient nécessaire. De plus, l'infinité des interprétations possibles d'une œuvre fait appel à la possibilité de réécouter et de rejouer, et de ce point de vue les œuvres ne finissent effectivement jamais. Cela montre l'importance décisive d'une bonne interprétation pour que le concert réussisse⁴⁰. La musique est surtout une activité humaine et les imperfections de toute performance provoquées par les imprévus acoustiques de l'environnement sont immanentes à l'œuvre musicale. Le concert est une aventure aussi bien pour celui qui l'exécute que pour celui qui l'entend. Une musique institue un collectif, elle est partagée par tous ceux qui la reçoivent ; mais elle est aussi un univers, voire un sujet, singulier pour chaque écoutant⁴¹.
- 22 Selon F. Nicolas, l'aventure de l'écoute exige toujours un certain courage. Or, le paradigme de la peur en tant qu'affect dominant dans la société contemporaine peut aussi être retrouvé dans la relation que le sujet entretient avec l'art musical⁴². Cette peur tend à empêcher l'écoute – cette aventure à laquelle nous invite F. Nicolas. Sans un engagement nécessaire pour constituer l'écoute, il existe le risque réel de rester dans ce que l'auteur appelle la « pré-écoute »⁴³. Selon cette théorie, pour pouvoir déclencher l'écoute, il est nécessaire que quelque chose se passe dans l'œuvre, un moment singulier que F. Nicolas nomme *moment-faveur*. Le moment-faveur est le moment interne à une œuvre qui va opérer comme un point de subjectivation musicale et qui offre deux possibilités pour celui qui l'entend : soit rester dans la sécurité d'une audition banale, soit se laisser emporter par le hasard de l'inconnu offert par l'écoute. F. Nicolas déclare explicitement que le moment-faveur est en droit « le même pour tout auditeur »⁴⁴ : le moment-faveur est ainsi universel, même si rien n'assure que quelqu'un parmi les auditeurs finira effectivement par le percevoir. Il est là, disponible pour tous, mais rien n'assure jamais sa saisie effective. D'autant plus que, selon F. Nicolas, il ne serait pas possible de choisir le moment-faveur d'une œuvre, il n'existe pas de moment-faveur personnalisé, différent pour chaque individu dans le public. Ainsi, il devient clair qu'il n'existe pas de mauvaise écoute a priori, sa possibilité étant toujours accessible à

tous. Une telle écoute est potentiellement universelle. Par contre, ce qui semble se produire dans le monde ordinaire est en fait ce que F. Nicolas appelle une non-écoute qui, dans une sorte de renversement pervers, est devenue ce que la grande majorité des individus entendent par « écoute ». Un tel renversement, articulé à la peur dont nous avons parlé, empêche le public de sortir de ses habitudes pour aborder le voyage de l'écoute. L'écoute-multipropriété exclut la possibilité de saisir l'intention de l'œuvre⁴⁵ et d'installer l'oreille dans la passivité-active⁴⁶ nécessaire, selon F. Nicolas, pour pouvoir déclencher l'écoute à partir de l'apparition du moment-faveur, de telle sorte que l'écouter puisse s'orienter vers ce qui va se produire dans l'œuvre. Le dispositif-écouteur empêche la possibilité que le sujet-écouter prenne forme.

V.

23 Dans un autre passage, Adorno nous rappelle que « toute musique sans exception, notamment la polyphonie, provient des pratiques collectives du culte et de la danse »⁴⁷ ; et, même si les logiques actuelles sont en train de rompre de plus en plus avec cette pratique collective, Adorno soutient que, dans sa pratique, la musique « dit “nous” là même où elle vit uniquement dans l'imagination du compositeur sans atteindre aucun autre être vivant »⁴⁸. Toutefois, c'est ici qu'une autre impasse surgit, évoquée indirectement par Adorno : dans l'imagination la musique ne fait qu'être annoncée. Pour exister pleinement, elle doit se manifester dans l'univers sonore en tant que musique. Elle doit se matérialiser. Comme l'affirme F. Nicolas, l'audition intérieure et le fait d'imaginer la musique à partir du solfège, bien que techniquement souhaitables, ne peuvent jamais remplacer « une écoute ou un entendre proprement dit puisqu'il n'y a là aucune confrontation sensible à la présence effective d'un matériau exogène »⁴⁹. La musique et les musiciens ne peuvent pas se contenter de l'imagination ni du papier, il faut créer la musique. Pourtant, on peut constater qu'il y a une contradiction irréconciliable entre le « nous » énoncé par la musique dont parle Adorno et l'écoute-multipropriété. Comme nous l'avons rappelé, la musique touche simultanément tous ceux qui l'écoutent, mais pas de la même manière. Chaque écouteur quelconque constitue le collectif qui écoute la musique et dans la collectivité instituée par l'écoute il est constitué comme un individu écoutant. On ne peut pas réduire l'un à l'autre, mais d'une certaine manière l'un constitue l'autre. Dans l'écoute-multipropriété, en revanche, une telle relation dialectique n'existe pas. Le moment collectif est exclu et celui qui écoute tient son « quant à soi » pour son seul repère. Il s'est encerclé lui-même en se mettant à l'abri du « danger » que l'action collective de l'écoute représente. Il a peur de prendre le risque, pourtant nécessaire, d'écouter. L'écoute-multipropriété empêche la musique d'être perçue comme un lieu où il se passe et s'instaure quelque chose. Une telle écoute refoule tout simplement l'écoute. Ainsi, il devient clair que l'écoute-multipropriété rejoint un certain matérialisme vulgaire et ne constitue qu'une simple perception vide de la musique. Elle ne peut plus dire « nous ».

24 Toutefois, il est vrai que, comme l'a remarqué Adorno, même « le discours le plus solitaire de l'artiste (...) vit encore du paradoxe consistant à parler aux hommes grâce à la solitude, en renonçant à une communication routinière »⁵⁰. Une telle écoute, que nous pouvons appeler une écoute de résistance, bien qu'elle soit essentielle dans le monde actuel, n'est pas celle qu'on pourrait entrevoir dans un monde ordinaire émancipé. Mais il est important de souligner que c'est bien de cette façon-là qu'une

partie substantielle de la musique créée dans le monde contemporain trouve de quoi rester vivante. Nous ne pouvons pas éviter de constater qu'une écoute commune et collective n'est pas à l'ordre du jour. En outre, dans le premier volume du *Monde-Musique* nous pouvons entendre une question implicite que pose F. Nicolas : à quelles conditions un auditeur quelconque peut-il devenir un écoutant de la musique ? D'abord, il est évident qu'un engagement analogue à celui d'un militant politique est requis par l'écoute. Cette dernière est ainsi une pratique paradoxale qui fait appel à l'« inorientabilité comme indécision entre position *active et passive* »⁵¹, où rien n'est déjà décidé a priori. L'écoute de la musique reste une pratique qui constitue sa propre fin. Selon F. Nicolas, c'est une action capable d'engendrer une réorientation et de « renverser et bouleverser la vie d'un homme »⁵². Une pratique qui convoque, à sa façon et sans pour autant les synthétiser, des couples conceptuels habituellement vus comme contradictoires : l'esprit et le corps, les émotions et la pensée. L'écoute est devenue néanmoins très éphémère, une pratique très fragile qui vit du paradoxe de ne pouvoir être effective que d'une façon individuelle, tout en ne pouvant accéder à sa forme qu'en étant inscrite dans une collectivité qui tend vers sa désagrégation totale.

NOTES

1. *Le monde-Musique* est un effort théorique du compositeur François Nicolas, paru entre 2014 et 2015 en 4 tomes : *L'œuvre musicale et son écoute (I)* ; *Le monde-Musique et son solfège (II)* ; *Le musicien et son intellectualité musicale (III)* ; *Les raisonances du monde-Musique (IV)*. Une première version de cet article a été présentée avec un titre différent – « L'écoute musicale comme critique sociale immanente » – lors de la journée consacrée à cet ouvrage le 09 avril 2016 à l'IRCAM. Certaines des idées développées ici ont déjà fait l'objet d'un texte paru dans la revue de critique sociale brésilienne *Sinal de Menos*, numéro XII, vol. I, 2016, intitulé « Por uma Nova Critica da Música. Primeiras notas », p. 109-118 ; ainsi, cet article s'inscrit dans la continuité de ces travaux.
2. Nous avons traité de certains de ces points dans un article précédent : « Por uma escuta e música comunista », in *Revista Analytica*, N. 7, V. 4, 2015, p. 83-97.
3. F. Nicolas, *Le Monde-Musique I. L'œuvre musicale et son écoute*. Paris, Aedam Musicae, 2014, p. 10 et 29.
4. Malgré tous les problèmes qu'elle pose – notamment en raison de sa proximité avec la tradition musicale savante européenne – nous préservons la catégorie « d'œuvre » dans l'ensemble de l'article, principalement pour rester fidèle à la théorie de F. Nicolas, qui ne se propose pas de théoriser la musique en général, mais uniquement à travers un certain point de vue centré en Europe.
5. F. Nicolas, *Le Monde-Musique I, op. cit.*, p. 31.
6. *Ibid.*, p. 47
7. *Ibid.*, p. 250.
8. *Ibid.*, p. 45.
9. Cependant, il ne faudrait pas croire que F. Nicolas abandonne entièrement la catégorie du temps. Dans sa pensée la musique exerce une opération qui « tricote » un temps précis : un *temps musical*. Il ne s'agit pas d'un temps quelconque, mais d'un temps proprement musical. Il existerait une spécificité propre du temps musical mais qui ne peut être saisie indépendamment d'autres

aspects. Toutefois, nous n'allons pas insister dans cet article sur cet aspect de la pensée de F. Nicolas car, s'il est vrai que celle-ci pointe l'existence et la singularité de ce temps propre de la musique (cf. « Chapitre VIII. Comment l'écoute musicale tricote du temps », *op. cit.*, p. 193-203.), il ne semble pas tirer toutes les conséquences possibles de cette idée. Par exemple, peut-on assumer que ce temps proprement musical serait identique en Inde, au Brésil ou au Bénin ? Ou encore : ce temps musical a-t-il toujours été le même ? Que serait un temps musical dans un monde non subsumé par le capitalisme ? Ce temps musical dont F. Nicolas traite serait-il, en dépit de sa propre théorie, d'une certaine façon subsumé lui aussi par le capital ? Disons que la catégorie d'un temps proprement musical dépasse l'ensemble de la théorie de F. Nicolas et que celle-ci ne rend pas compte de toutes ses possibles interprétations.

10. Theodor W. Adorno, « Idées sur la sociologie de la musique », in *Figures Sonores*, Genève, Contrechamps, 2006, p. 12.

11. Cf. l'entretien en deux parties avec F. Nicolas à propos du monde-Musique, dans l'émission « L'atelier Littéraire » (Université Catholique de Lille), <https://www.youtube.com/watch?v=dlS4VL3fZVY> et <https://www.youtube.com/watch?v=bK6plFt2IX8>.

12. Évidemment la quantité de musique est déterminée par la capacité du dispositif employé, toutefois il nous semble possible d'assumer que cette capacité de stockage de données a la tendance et la vocation à viser l'infini.

13. F. Nicolas parle du concert en tant que lieu par excellence de la musique. Toutefois, il faut nuancer l'importance centrale accordée par plusieurs auteurs au concert en tant que lieu propre de la musique. Cela n'est vrai que pour une partie (il est vrai, considérable) de la musique de la tradition européenne. Mais ce n'est pas du tout le cas d'une vaste partie de la musique créée dans le monde. En outre, même dans la tradition occidentale, une masse importante de musique a été créée pour être jouée dans des lieux sacrés, des marchés et d'autres lieux populaires. Toutefois, il nous semble que l'idée la plus importante est ici l'acte de sortir de chez soi pour aller vers la musique, que ce soit pour un concert, un rite religieux ou lors d'un marché.

14. L'obsolescence est entendue ici au sens de Gunther Anders, *L'obsolescence de l'homme*, Paris, l'Encyclopédie des Nuisances, 2012.

15. Peut-être l'une des images les plus radicales de cette obsolescence est celle d'un groupe d'amis se réunissant pour assister ensemble à un concert sur *Youtube*. D'où la question : à quel genre de relation sociale aussi radicalement médiatisée par un dispositif avons-nous affaire ici ?

16. Il serait peut-être possible de faire ici un lien avec les travaux récents du philosophe Anselm Jappe, notamment avec son dernier ouvrage paru en 2017, *La société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La Découverte, 2017.

17. Comme l'observe le philosophe Paulo Arantes, certains symptômes sociaux brésiliens semblent pouvoir nous servir de prisme à travers lequel nous pouvons regarder le monde depuis une autre perspective ; c'est ce qu'il nomme « brésilianisation du monde ». Voir à ce propos notamment : « A fratura brasileira no mundo », in *Zero à Esquerda*, São Paulo, Conrad, 2004, p. 25-77.

18. Dans le film de Godard, Alphaville est une ville futuriste dominée par un ordinateur qui a aboli les sentiments. Ainsi, peu importe que le choix du nom Alphaville ait été fait en songeant explicitement au scénario du film ; objectivement, le choix démontre une fois de plus le caractère dystopique toujours latent dans les projets des élites brésiliennes. Autrement dit, peu importe leur propre liberté, le plus important est d'être séparé radicalement de la couche la plus basse de la population.

19. Christian I. L. Dunker, *Mal-estar, Sofrimento e sintoma. Uma psicopatologia do Brasil entre muros*, São Paulo, Boitempo, 2014, p. 42.

20. *Ibid.*, p. 50

21. *Ibid.*, p. 52.

22. *Ibid.*, p. 59.

23. John Cage, *Silence*, Paris, Héros-Limite, 2003.
24. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
25. C. Dunker, *Mal-estar, Sofrimento e sintoma*, op. cit, p. 64.
26. Th. W. Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, 2001, p. 46.
27. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot-Rivages, 2006, p. 34.
28. *Ibid.*, p. 42.
29. Il n'est pas moins intéressant de remarquer qu'Adorno observe, dès la première page de son ouvrage *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, la fonction disciplinaire que la musique peut revêtir : op. cit., p. 7.
30. « Le fétichisme de la musique s'accompagne d'une régression de l'écoute » (Th. W. Adorno, *Le caractère fétiche de la musique*, op. cit, p. 49).
31. *Ibid.*, p. 45.
32. *Ibid.*, p. 53.
33. Un autre problème soulevé par Adorno – et qui mériterait une étude plus approfondie – est celui des changements de l'attention et de la distraction croissante que ces changements de l'écoute apportent dans le quotidien des individus.
34. C. Dunker, *Mal-estar, Sofrimento e sintoma*, op. cit, p. 65.
35. Th. W. Adorno, *Le caractère fétiche de la musique*, op. cit, p. 50.
36. F. Nicolas, *Le monde-Musique I*, op. cit, p. 59
37. *Ibid.*, p. 51.
38. À ce propos, voir la note 14.
39. « Une habitude déplorable, qui procède directement du matérialisme nihiliste, consiste à ne voir dans le concert de musique qu'une entreprise sociologique, économique et institutionnelle en effaçant la dynamique spécifiquement musicale » (F. Nicolas, *Le monde-Musique I*, op. cit. p. 225-226).
40. Adorno évoque un autre point qui n'est pas mis en évidence par F. Nicolas : l'importance du travail de la répétition. Ses propositions deviennent très audacieuses lorsqu'il suggère de transmettre les répétitions des œuvres par la radio comme s'il s'agissait d'une émission quelconque. Pour Adorno, il est très important de suivre le processus de création de la musique : « L'auditeur ne devrait pas être privé de ces moments de répétition. Il faudrait bien plutôt les retransmettre. Toute amélioration apportée par le chef d'orchestre pour rendre le sens musical aide simultanément l'auditeur à mieux comprendre de quoi il retourne » (Th. W. Adorno, « Nouvelle musique, interprétation, public », in *Figures Sonores. Écrit musicaux I*, Genève, Contrechamps, 2004, p. 41).
41. C'est sur ce point que devient plus claire la nature très problématique des positions de Slavoj Žižek, lorsqu'il fait appel à une supposée affirmation collective à travers la musique. En prenant comme exemple les concerts du groupe de rock allemand Rammstein, Žižek dit que l'immersion dans une multitude lors d'un concert constitue une manière possible de se débarrasser de l'individualisme libéral. Pour le philosophe, l'écoute idéale irait du « Tous » vers l'Individu. Autrement dit, pour Žižek l'idéal est d'écouter tous ensemble, immergés dans une sorte de rituel collectif, et non le mouvement opposé, c'est-à-dire la découverte de notre séparation d'avec les autres au milieu d'un concert à travers l'écoute. F. Nicolas soutient une thèse diamétralement opposée : « L'écoute est ce qui subjective l'auditeur, ce faisant le singularise, et donc l'isole » (F. Nicolas, *Le monde-Musique I*, op. cit, p. 59). Enfin, pour Žižek, le groupe ou l'interprète qui est sur scène est l'instance qui dicte les règles. Ainsi, il fait appel à une identification à l'artiste au lieu de comprendre l'artiste comme un médiateur entre la musique et le public. Or, selon F. Nicolas, il est clair que les écoutants s'identifient aux

œuvres et non aux musiciens-interprètes. Selon le compositeur, le public ne fait pas « un », il reste toujours sous la forme d'une multiplicité (cf. Slavoj Žižek, *Vivre la fin des temps*, Paris, Flammarion, 2011, p. 513-519).

42. Voir à ce propos Vladimir Safatle, *O circuito dos Afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.

43. F. Nicolas, *Le monde-Musique*, op. cit, p. 121.

44. *Ibid.*, p. 153.

45. *Ibid.*, p. 175-191.

46. *Ibid.*, p. 187.

47. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 28.

48. *Ibid.*

49. F. Nicolas, *Le monde-Musique*, op. cit, p. 44

50. Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit, p. 31.

51. F. Nicolas, *Le monde-Musique*, op. cit, p. 187.

52. *Ibid.*, p. 253.

RÉSUMÉS

L'article étudie l'ouvrage de François Nicolas, *Le Monde-Musique*, et cherche à développer une théorie critique post-adornienne de l'écoute musicale contemporaine.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle, XXIe siècle

Mots-clés : Theodor W. Adorno, Musique, Politique, Écoute, François Nicolas, Théorie Critique

Index géographique : Europe, Brésil

AUTEUR

FREDERICO LYRA DE CARVALHO

Doctorant à l'Université de Lille III