Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*,
précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy

Paris, Éd. de Minuit, 2001

Tanguy Wuillème

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6532>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6532

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2002

ISBN : 978-2-86480-839-8

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Tanguy Wuillème, « Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy », *Questions de communication* [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 12 décembre 2012, consulté le 09 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6532> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6532>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2021.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0

Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy

Paris, Éd. de Minuit, 2001

Tanguy Wuillème

RÉFÉRENCE

Peter SZENDY, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Paris, Éd. de Minuit, 2001, 172 p.

- 1 Ce livre, dont le titre sonne comme un impératif, appartient plutôt au genre intime. Le narrateur s'adresse à l'aimé(e) et l'invite à parcourir une histoire de l'écoute musicale. Écrit pour la délectation, tant visuelle qu'auditive, il renferme une thèse centrale : l'écoute ne prend pas lieu entre deux personnes, mais doit être comprise comme une relation triangulaire. Nous écoutons de la musique avec l'idée de la faire partager. Entre l'auditeur et l'objet d'écoute, intervient toujours un tiers à qui l'on souhaite faire entendre, non pas tant l'œuvre elle-même, que la manière dont un « je » l'écoute. Ce que Peter Szendy ne dit pas, est que cette écoute proposée à l'autre, se solde par un échec : il ou elle n'a pas entendu cet instant d'improvisation, le son de cet instrument, etc. Voilà qui justifie le détour par cette histoire critique de notre écoute. Elle ne va pas de soi, car les traces sont rares. L'iconographie (des enluminures au cinéma) dispose seulement les corps. La littérature offre des traités, un savoir de l'écoute où la musique est cependant peu présente. La critique musicale, née au XIXe siècle, mélangeant objectivité et subjectivité, est trop dictée par le contexte, le format et toutes les stratégies textuelles. Bref, tous ces discours sont loin de la pratique, réelle, ordinaire, quotidienne de l'écoute.
- 2 L'auteur s'oriente alors vers un autre type de sources. Auparavant, il semble s'appropriier, sans qu'il le dise, les précautions méthodologiques de l'histoire culturelle

et des études portant sur la réception. Il s'interroge sur ce qu'est une écoute, inconsciente ou consciente d'elle-même, sur le droit à écouter et la responsabilité que l'on ressent devant un événement musical. Il cherche également la racine de ce besoin que l'on a de signer notre écoute, de s'approprier la musique ou des œuvres. Le doute subsiste sur l'objet même de l'écoute. La notion d'œuvre est elle-même un présupposé historique. Elle se stabilise tardivement dans l'histoire (premier quart du XIXe siècle), donnant naissance à quelque chose qui a un début, une fin, une structure. Elle remplacera la vogue des morceaux choisis et des fragments collés. L'auteur pourra alors parler de mutation du régime d'écoute, du passage entre une écoute « délectative » (des petits moments) à ce qu'Adorno appelait « l'écoute structurelle ».

- 3 Peter Szendy sélectionne trois voies afin d'accéder à une histoire de l'écoute. Une voie juridique où il prend comme témoins les discours d'auditeurs venus se plaindre devant les tribunaux. On y débat de plagiat et de devoir de vérité. En 1853, un auditeur, Thadée Tyszkiewicz, poursuit en justice l'Académie impériale de musique pour non-respect du Freischütz de Weber. On lui aurait abîmé les oreilles et il demande dommages et intérêts au nom de l'auteur ! La musique, en ce milieu du XIXe siècle, commence à se dépouiller de son élasticité, de sa plasticité, pour se ranger dans la catégorie des « œuvres ». Le public va peu à peu incorporer ces critères de respect de l'auteur et d'authenticité de l'opus.
- 4 Or, il n'en allait pas de même au XVIIIe siècle, ce que révèle un autre procès, celui de Zacharias, un mélomane qui recopie les moments qu'il préfère dans les sonates des autres, se constituant ainsi une musicothèque. Sa passion privée serait sans grande conséquence mais, en vue de sa publication, il envoie à un journal une sorte de symphonie faite de collage d'éléments copiés. Il se fait l'avocat de l'érudition cultivée et atteste du succès à cette époque de l'écoute musicale fragmentée.
- 5 Avec ces deux auditeurs, on perçoit deux régimes d'écoute différents, une écoute « délectative » et « critique », chacune tentant de faire reconnaître sa légitimité. La deuxième voie est celle de l'arrangement. Il s'agit des auditeurs qui écrivent leur écoute d'une œuvre. Ils ne font pas que décrire leur écoute comme les critiques, ils créent une seconde œuvre : Schönberg qui arrange Brahms. Ils nous font entendre doublement une œuvre, entre la version d'origine et son épreuve orchestrale. L'œuvre redevient plastique, l'arrangeur traduit réellement une langue étrangère, faisant entendre autrement l'original. Il y a une histoire de l'arrangement, de son âge d'or romantique où il forme un complément de l'original, à son déclin progressif du fait de la législation restrictive du droit d'auteur, du succès de la radio et du gramophone. L'arrangement constitue pourtant un rapport critique et actif aux œuvres et nous renseigne sur l'écoute. On arrange, on orchestre pour faire tout et mieux entendre. L'arrangeur est celui qui ouvre et expose les possibles d'une œuvre, celui qui lui prête une attention inouïe et faire ressortir son sens caché. Comme le dit Peter Szendy, « au-delà de ses fonctions sociales ou publiques de communication et de diffusion (l'œuvre pour orchestre censée circuler plus facilement une fois réduite au piano), il faudrait analyser d'autres fonctions de l'arrangement, comme celles que l'on pourrait nommer clarifiantes et correctrices » (p. 63). Il peut s'agir d'ajouter des paroles, d'allonger des morceaux, le remix, le trope ou la redistribution vocale qui permettent aussi le passage des frontières nationales.
- 6 Troisième voie, une histoire des appareils d'écoute. A l'époque de sa reproduction mécanique, l'œuvre est susceptible de toutes les écoutes possibles. Le potentiomètre, le

mixage, permettent de toucher et de retoucher des œuvres. La musique est devenue surabondante, soustraite aux conditions du seul concert, elle vient chez nous et nous ne souffrons plus d'impatience à son égard. A tout moment, on peut approcher ce que Philonenko appelait « la quintessence du monde ». Les frontières se brouillent entre production, reproduction et réception, à preuve les DJs d'aujourd'hui, qui ne sont que des auditeurs se produisant en concert.

- 7 L'auteur livre une courte histoire juridique de la musique mécanisée. Il part des attaques lancées au milieu du XIXe siècle à l'encontre des musiciens ambulants et des orgues de rues à qui l'on reproche la vulgarité. On craint également, à l'orée de la Révolution de 1848, que le succès de certains morceaux mécanisés soit une menace pour la création d'art. Non du fait de leur popularité, mais parce qu'ils feraient les frais d'une consommation sans digestion. Ensuite, ce sera « la musique en braille » qui posera de manière plus aiguë la question du droit d'auteur et de sa diffusion. De 1866 à 1917, on assiste à un vaste débat accompagnant le développement des techniques de mécanisation de la musique : pianolas, le couple mélographe-mélotrope, le phonographe d'Edison, etc. Cette dernière invention inaugure l'ère de reproductibilité de toutes les sonorités possibles, humaines, animales et autres. La voix, nouvellement écrite, devient l'enjeu de polémiques juridiques. Se dessinent alors les embryons des sociétés de protection des droits musicaux : il fallait rétablir l'autorité de l'auteur. Celle-ci trouvait un supplément de force dans les enregistrements que peuvent alors encadrer de près les compositeurs, fixant ainsi leurs intentions pour l'exécution de leurs œuvres.
- 8 Toutefois, demeure la question du statut et de la responsabilité de l'auditeur. Existe-t-il une écoute plus valable qu'une autre ? Sont-elles toutes relatives, singulières, non répétables ? L'auteur tente une réponse en interrogeant la typologie des attitudes d'écoute proposée par Adorno. Si ce dernier entendait trouver un critère du jugement esthétique dans la notion d'œuvre (offrant une donnée objective pour mesurer une écoute adéquate), Peter Szendy ruine l'idée d'une écoute idéale. D'une part, en montrant l'apparition historiquement située de la notion d'œuvre ; d'autre part, en démontrant, par l'intermédiaire du Don Giovanni de Mozart, qu'une œuvre peut mettre en scène, en elle-même, des écoutes concurrentes et différentes. En effet, la scène XIII de l'acte II recèle un florilège de morceaux choisis chez les contemporains de Mozart et une auto-citation de ses Nozze. On se trouve dans le cadre de l'écoute dilettante, distraite, distrayante, avant que n'arrive la statue du Commandeur, qui ramènera à une écoute structurelle sérieuse, méticuleuse, assurant la reprise de l'Ouverture, en vue d'assurer la clôture de l'œuvre sur elle-même.
- 9 L'écoute, qui est au cœur de notre anthropologie communicante, s'avère porteuse de plusieurs voix et de bruissements que nous avons intériorisés, ceux de l'auteur, des instruments, des chanteurs, des œuvres, des extraits mais également des publics présents dans les salles, des claqueurs, des siffleurs, des rieurs, etc. Chacun s'appropriant différemment les ondes acoustiques, selon ses intérêts ou ses sentiments, et se faisant stratèges ou tacticiens. Notre oreille se déploie dans une polémologie ambiante difficile à démêler dans le temps et l'espace.
- 10 Cette histoire de l'écoute musicale ouvre des perspectives de recherche importantes. Les analystes de l'audiovisuel oublient trop souvent d'étudier l'impact du son, réduit à une bande, au doublage. Ce livre permet de montrer les intrications inévitables qui sous-tendent ce qu'on pourrait appeler le modèle basique de la communication :

auteur-œuvre-récepteur-contexte, tous doivent s'étudier en concomitance. Enfin, il serait nécessaire d'aménager un espace de réflexion pour les écoutes « de travers », celles qui peuvent naître de la surdit, entendue comme « clair-audience » que Wagner percevait chez Beethoven.

- 11 À ceux qui regrettent que l'coute humaine soit dornavant en dessous de la technique, aux chagrins d'une musique omniprsente qui dvalorise toutes les hirarchies d'antan, il s'agit de montrer la richesse des rapports que les hommes entretiennent avec la musique. La polyphonie ambiante n'empche pas les coutes personnelles et cratrices de sens. L'coute de la musique est peut-tre le seul dmenti l'affirmation cicronienne selon laquelle on ne peut faire qu'une seule chose la fois.
- 12 Il manque l'ouvrage un recul qui nous orienterait vers une histoire plus globale. Ces mutations de l'conomie de l'coute sont relier avec deux autres matrices historiques : celle de la lacisation progressive de la musique (une musique sans Dieu), et celle de nos dispositions corporelle et cognitive (une musique pour des corps danseurs et violents pour des esprits mobiles et autrement rflexifs). En effet, plus que la lecture, la musique peuple nos vies et les repeuple d'mes et de voix mortes. La musique fonde la prsence relle de Mozart ou de Thelonious Monk et nous donne accs l'architecture de leur monde. Si le livre conserve, la musique ressuscite. Peter Szendy ne dveloppe pas cet aspect de l'coute, de notre ultra-contemporaine conomie de l'coute qui permet aux morts d'habiter le monde sous toutes ses latitudes, le sacr en moins, la banalit et la facilit de convocation en plus. Notre despotisme l'gard du pass s'est affirm, peut-tre faudrait-il interroger cette relation « dmocratique » l'uvre et son auteur, o nous sommes devenus son gal, puisque nous organisons sa rptition l'infini. Ou bien est-ce le contraire, les morts rgnent, terrassant nos facults d'oubli et se grisant de nos commmorations. L'coute comme possession. Il s'agit aussi d'explorer les dispositifs d'coute, en chappant l'alternative suprieure/infrieure, srieuse/distraite, et tenter de comprendre ce que nous faisons d'une uvre en l'coutant. En mme temps, il faut connatre la place et le rle qu'une uvre musicale assigne son auditeur. Quels moyens met-elle en uvre pour composer une coute ? Ne dispose-t-elle pas du maximum de sens dans le minimum de matire ?
- 13 Cet ouvrage pourrait tre intgr au programme d'une histoire rflexive de l'homme. Elle consiste faire confiance l'auditeur, reconstituer le sens que l'exprience d'coute peut signifier pour lui un moment donn. Il faut prendre au srieux le code smantique avec lequel il exprime son exprience, mais galement les catgories cognitives et symboliques dont il dispose, les outillages techniques qui sont ses cts, ce que la musique l'amne penser. Ce qu'il pense en coutant, ce qu'il fait quand il coute, ce qu'il coute lorsqu'il joue d'un instrument. Ascoltando...

AUTEURS

TANGUY WUILLÈME

GRICP, université Nancy 2