

L'écoute musicale comme critique immanente sociale

Journée d'études critiques du monde-Musique

Frederico Lyra de Carvalho

09/04/2016

Le monde-musique théorisée par François Nicolas semble être un lieu d'égalité par excellence, le lieu où toute musique, au départ, est mis dans un même niveau. Un monde où au départ il n'y a plus de styles, genres ou lieu d'origine. Il devient clair ici que la musique ne fait pas distinction entre sexes, âges, profession, ni classes sociales. Elle ne porte rien avec elle, à part elle-même. Tous ces autres éléments extérieurs n'arrivent que dans un deuxième moment. Cela nous permet une vraie écoute sans a priori et totalement immanente de la musique. Il semble que c'est là au monde-Musique où on pourrait inverser certains paradigmes courants sans avoir besoin d'outils extérieurs à la musique.

En plus, l'entreprise de Nicolas nous donne plusieurs possibilités de travail. D'abord, nous pourrions suivre certains des chemins par lui ouvert. Ainsi, nous sommes invités à réfléchir sur d'autres possibles intellectualités-musicales. Nous pourrions aussi prendre le risque d'identifier qui ne le serait pas du tout. Toutefois, avant tout, l'idée d'une intellectualité-musical est une claire proposition pour un engagement personnel de faire un effort pour aussi en devenir une. Ensuite, nous sommes aussi invités à essayer de dégager d'autres raisonnances possibles entre le monde-Musique et d'autres mondes. D'abord, est-ce qu'il est possible de faire ressortir d'autres raisonnances ? Il nous semble que oui. L'angle à travers lequel l'auteur regarde les relations dont il analyse dans le quatrième volume du monde-musique, suggèrent que d'autres raisonnances entre la musique et d'autres mondes peuvent bien être dégagés. Certaines semblent être plus évidentes. Par exemple, comment raisonnerait la musique avec le théâtre ? Où, pourquoi pas, avec la danse, celle qui semble être l'art le plus proche de la musique. D'autres raisonnances sont moins évidentes, comme celle entre la musique et la géographie ou encore entre musique et sculpture. Comment seraient – s'il existe – telles raisonnances ?

Dans cette présentation, par contre, nous allons essayer de faire quelque chose d'autre. Nous allons nous concentrer sur la première volume de la collection : L'œuvre Musicale et son Écoute, pour essayer de ressortir une possible critique immanente du monde ordinaire. Notre hypothèse est que la théorie de l'écoute musicale développée par François Nicolas nous permet de faire un tel critique. Comme point de départ nous allons essayer de dégager celle qui semble être la forme prédominante d'entendre la musique dans l'actualité.

François Nicolas soutient que la musique se déroule dans l'écoute et non dans le temps, comme elle est normalement perçue. D'après lui la musique est l'art de l'écoute et non du temps. Chez lui la musique exerce une opération qui tricote un temps musical. Mais c'est beaucoup plus que cela, la musique n'est « non seulement *un* art de l'écoute, mais plus encore le véritable art de ce qu'écouter veut dire¹ ». L'écoute musicale est perçue comme une originalité de la musique, plutôt qu'une spécification. Un tel déplacement d'un art du temps pour devenir un art de l'écoute change complètement la perspective que nous pouvons avoir sur la musique. Elle se transforme en un art non d'une entité extérieure et relativement indépendant de l'être humain – le temps – mais dans un art relative à une action humaine: l'écoute. « L'écoute 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 »² et une telle action est « un embarquement, sauvage ou enjôleur mais toujours imprévu »³. Ainsi l'écoute musicale serait le lieu de l'écoute par excellence, « ce qu'écouter veut singulièrement dire »⁴. Qui écoute, est cela est valable pour le musicien et aussi pour le public, devient le responsable pour la constitution de la musique, mais aussi est constitué pour elle. Nicolas nous parle que la musique possède une autonomie relative, elle n'existe pas indépendamment du monde ordinaire. Elle a besoin d'être créée par les musiciens et d'être écoutée par quelqu'un d'autre. Néanmoins, son autonomie, même si elle est relative, n'existe qu'en tant qu'elle puisse être écoutée en soi-même. Elle impose pour son existence une intention, une nécessité d'être partie d'un tout social. Par conséquent, il nous paraît important de discerner la manière dont la musique est entendue dans l'actualité, car comme le dit Adorno, « le destin de la musique dépend du processus social dans son ensemble⁵ ».

Un tel déplacement effectué par Nicolas semble nous permettre aussi d'entrevoir faire une critique tout à fait immanente de la société actuelle en tant que telle. Pour une telle critique nous n'avons pas besoin d'avoir des outils en dehors de la musique et de la théorie de Nicolas elle-même. Par contre, il est nécessaire de faire dégager quelle serait la manière prédominante d'entendre la musique dans l'actualité. Un tel essai de voir la place de l'écoute musicale dans le monde ordinaire semble rejoindre les questionnements dégagés par l'auteur lors de récents entretiens où il a exprimé ces préoccupations par rapport au présent et futur de ce monde-musique menacée de tous les côtés. Nous partageons avec lui ces inquiétudes. Dans une telle théorie la musique demande une manière d'être écoutée et pour comprendre la place de la musique dans le monde ordinaire nous pourrions commencer par faire une question : quel serait le paradigme de l'écoute actuel dans un tel monde?

1 NICOLAS, François (2014), *Le Monde-Musique I. L'Oeuvre musicale et son écoute*. Paris, Aedam Musicae, p. 31.

2 *Idem*, p. 47

3 *Idem*, p. 250.

4 *Idem*, p. 45.

5 ADORNO T. W (2006/1978), "Idées sur la sociologie de la musique", in *Figures Sonores*, Genève, Contrechamps, p. 12.

Est une tel écoute toujours possible dans le monde actuel où nous vivons ?

La société n'a jamais entendu tellement de musique, mais elle semble n'avoir jamais si peut écouter. Avec les nouvelles technologies nous pouvons porter la musique en quantité infini pour n'importe quel lieu. On peut apporter toutes les musiques du monde à la plage, à la montagne, au désert. Si auparavant on sortait de chez nous pour aller dans un concert voir la musique, aujourd'hui nous mettons un écouteur dans nous oreilles et elle part directement dans notre cerveau. C'est une image commune voir les gens dans le transport public ou marchant dans la rue avec ces écouteurs allumé a leur portable ou mp3-player d'une façon très "cool". Une autre image possible est laquelle où le conducteur d'une voiture, dans l'insupportable embouteillage du jour-à-jour, met le volume au maximum et entend une musique le plus haut possible. Il y a aussi ceux qui se ferment dans leur chambre et pendant qu'ils sont connecté à l'internet mettent un écouteur dans l'ordinateur, d'autres mettent leurs enceintes au volume maximales. Tels manières d'entendre la musique nos renvoie à la forme de vie qui le psychanalyste brésilien Christian Dunker a appelé de *vie en forme de condominium*. Dans une analogie, dans tels cas ce que nous aurons c'est une: *forme d'écoute de condominium*. Il nous semble qu'une telle forme est l'écoute prédominant dans le présent monde ordinaire.

D'après Dunker, le condominium, à plusieurs échelles, est la logique de vie brésilienne, mais, d'après nous, elle semble être de plus en plus la logique de vie mondiale. Dunker pointe le début du développement d'une telle forme de vie au Brésil, à partir des années 70 avec la création des premiers condominium fermés aux alentours de la ville de São Paulo. Non par hasard, dans une sorte d'appropriation à l'inverse, un des premiers et plus connus condominium construit s'appelle, d'après le film de Godard: Alphaville. La logique du condominium serait une logique que comprime « la transformation des problèmes relatifs à la santé publique, mentale et générale, en simples problèmes de gestion⁶ ». Une telle logique tien comme fondement un « concept de défense, dont le modèle est le fort d'occupation », lieu cerclé pour des « murs de défense, dont l'objectif militaire est empercher l'entré⁷ ». *Mutatis mutantis*, l'utilisation continue des écouteurs, du volume maximum dans la voiture ou dans la chambre ne serait pas une sort des *murs pour nos oreilles*? En fin de compte, « la logique du condominium tien pour prémisses justement d'exclure ce qui est en dehors de ces murs⁸ ». Elle semble être aussi de plus-en-plus la logique d'écoute mondiale.

Nous vivons du paradoxe d'avoir potentiellement toutes les musiques déjà enregistrer en phonogramme à notre portée mais, nos enfermant dans nos condominiums, nos préférons ne pas prendre de risques dans les aventures de l'écoute au-delà de ces murs. Le paradigme de la peur

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

7 *Idem*, p. 50

8 *Idem*, p. 52.

comme affect dominant dans le monde contemporain, non par hasard, peut aussi être retrouvé dans la relation avec l'art musical. Une telle peur empêche l'écoute, cette aventure dont nous sommes invités par Nicolas. Sans l'engagement nécessaire pour constituer l'écoute il existe le risque réel de rester dans ce qu'il appelle de préécoute, ou même avant une telle.

D'après cette théorie pour pouvoir déclencher l'écoute, il est nécessaire que quelque chose se passe dans l'oeuvre, un moment singulier, que Nicolas a nommé de moment-faveur, ce moment qui va opérer comme point de subjectivation pour la musique et qui offre deux possibilités pour celui qui l'entend : soit rester dans la sécurité d'une audition, soit se laisser apporter par le hasard de l'inconnu offert par l'écoute. Il ne faut pas oublier que Nicolas laisse clair qui pour une même interprétation, le droit au moment-faveur « est bien le même pour tout auditeur⁹ ». Le moment-faveur est universelle, même si rien assure que quelqu'un parmi les auditeurs vont le percevoir. Ainsi, il est clair qui a priori il n'y aurait pas de mauvaise écoutes, la possibilité est accessible à tous. Elle est potentiellement universel. Par contre, ce qui semble se passer dans le monde ordinaire est que ce que Nicola appelle d'une non-écoute, dans un renversement, est devenu ce qui une grosse majorité des gens entendent par écoute. Un tel malentendu et la peur dont avons parlé empêchent le public de ressortir de leurs attaches pour faire le voyage de l'écoute. L'écoute du condominium clos la possibilité de trouver l'intention de l'oeuvre et même d'installer l'oreille dans la passivité-active nécessaire pour pouvoir déclencher l'écoute a partir de l'apparition du moment-faveur, pour qu' ensuite l'écouteur puisse s'orienter vers ce qui suivra dans l'oeuvre.

Dans une telle forme d'écoute de condominium nous vivons le « sentiment de jouir une expérience accessible à peu¹⁰ », elle se réduit a soi-même ou à la limite à ceux qui rentrent dans la voiture ou dans la chambre. Le mur construit pour tourner l'écoute purement individuelle, nos protège des bruits aux alentours et bloque le sens critique par rapport a l'espace social lequel nos sommes inséré, soit la rue, le transport public, le trafic ou notre propre domicile. Dans un tel cas nous avons une forme différente d'aliénation conditionné pour ce « mur [qui] dit invariablement “c n'est pas ça” pour ceux qui sont en dehors et, comme conséquence, “c'est ça” pour ceux qui sont dedans¹¹ ». De plus, pour bien apprécier la musique nous devons vivre déconnecter d'elle, jouir des moments de silence et des moments non musicaux. On dirait même qui la plupart du temps doit être non-musicaux. La musique est une exception de moments singuliers. La logique de condominium d'entendre tout le temps de la musique annule n'importe quel effet ou raison d'être de la musique, tous et quelconque effet sensible de l'écoute. En même temps, une telle forme d'écoute relègue la musique « au second plan, derrière l'appareil qui sert à la manifester¹² ». Ainsi, dans ce sens,

9 NICOLAS, *op. cit*, p. 153

10 DUNKER, *op. cit*, p. 59.

11 *Idem*, p. 64.

12 ADORNO T. W. (2001/1973), *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia, p. 46.

marcher dans la rue avec des écouteurs et en entendant tous le temps de la musique semble être la forme la plus symptomatique de toutes ces écoutes de condominium. Dans un certain sens, c'est la radicalisation du condominium. Toutefois, ici celui qu'entend se retrouve tous seul. Dans son condominium particulier il sort dans la rue et n'entend plus l'autre.

Pourquoi alors la musique nous semble être une chose totalement hors de la vie de gens même si elle n'a jamais été si présent et abondant comme dans l'actualité? Dans cette forme d'écoute de condominium la musique perd son caractère social et le partage collective que l'écoute tien : « Le mur fait place comme frontière¹³ ». Dans un certain sens, la musique est là, mais c'est comme si elle ne l'était pas. La possibilité pour l'universalité de la musique exige que son écoute soit simultanément collective et individuelle. La musique nous unifie dans sa performance et nous sépare dans l'individualité de notre écoute. C'est intéressant d'observer ce que dit Nicolas : « 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 lequel il se découvre jeté ¹⁴». Il devient clair qu'une telle perception de la défaillance de liens sociaux qui l'écoute musicale proportionne, ne serait pas possible sans qu'elle soit d'abord une activité collective dans une situation privilégié comme celle d'un concert. C'est à dire, il est nécessaire d'être ensemble dans un concert pour pouvoir se rendre compte qui nous sommes seules dans l'écoute.

D'après Nicolas, les œuvres n'existent pas toutes seules, elles s'écoutent et dialoguent une avec les autres en même temps qu'elles sont écoutées par le public. C'est ainsi que « le concert est le lieu proprement musical¹⁵ », c'est le lieu de la musique par excellence. Il faut remarquer que la raison du concert est intrinsèquement musicale, c'est important de ne pas oublier cela et prendre soin que certaines choses qui sont au tour de tels événements, comme l'a remarqué Nicolas, peuvent tuer le concert et lui rendre superflu. Ensuite, l'auteur pointe l'importance de pouvoir voir les œuvres être jouées. Pas seulement pour mieux les comprendre, mais aussi pour faire possible déclencher l'écoute à la manière dont il la théorise. Même la performance semble être décisive pour pouvoir écouter les œuvres de son l'intérieur, de la façon endogène dont clame l'auteur. De plus, l'infini des interprétations possibles d'une même œuvre fait appel à aller les réécouter, les œuvres ne finissent jamais. Cela démontre l'importance décisive d'une bonne l'interprétation pour que le concert soit réussi (Adorno parle aussi de la répétition). La musique est, surtout, une activité humaine et les imperfections de n'importe quel performance allié aux imprévues acoustiques de l'ambiance sont

13 DUNKER, *op. cit.*, p. 65.

14 NICOLAS, *op. cit.*, p. 59

15 *Idem*, p. 51.

parties intrinsèque de la musique. Le concert est une aventure aussi bien pour qui l'exécute que pour celui qui l'étend. Une même musique intègre un collectif, est partagé par tous ceux qui la reçoit et est, simultanément, un univers, un sujet, singulier pour chaque écouteur.

Ici il devient claire un problème chez le philosophe Slavoj Zizek quand celui-ci fait appel à une supposée affirmation collective à travers la musique. Prenant comme exemple un concert de rock du groupe allemand Rammstein, Zizek nous dit que l'immersion dans une multitude lors d'un tel concert serait une forme possible de se débarrasser de l'individualisme libéral. Pour lui, l'écoute idéale irait dans le sens du tous vers l'individu. Autrement dit, pour Zizek on devrait écouter tous ensemble immergé dans une sorte de rituel collectif, et non le contraire, dans la découverte d'être plutôt séparé des autres au milieu d'un concert à travers l'écoute. Comme nos dit Nicolas, « l'écoute est ce qui subjective l'auditeur, ce faisant le singularise, et donc l'isole¹⁶ ». De plus, pour Zizek le groupe ou l'interprète qui est dans la scène, serait celui qui dicterait les roules. Ainsi, il fait un appel à une identification avec l'artiste au lieu de comprendre celui-là comme un médiateur entre la musique et le public. Or, suivant Nicolas, il est clair que les écouteurs s'identifient aux œuvres et non au musiciens-interprète.

Adorno nous rappelle que « toute musique sans exception, notamment la polyphonie provienne des pratiques collectives du culte et de la danse¹⁷ » et, même si actuellement il paraît que nous serions de plus en plus en train de rompre avec une telle collectivité, Adorno soutien que dans sa pratique, la musique « dit 'nous' là même où elle vit uniquement dans l'imagination du compositeur sans atteindre aucun autre être vivant¹⁸ ». À ce moment néanmoins il apparaît un autre problème. Dans l'imagination la musique ne fait qu'être annoncer. Ainsi, pour être effective elle doit se manifester dans le plan sonore en tant que musique. Comme l'a pointé Nicolas, l'audition intérieure, imaginer la musique à partir du solfège, pourtant techniquement désirable, ne peut pas remplacer ni être conçu comme « une écoute ou un étendre proprement dis puisqu'il n'y a là aucune confrontation sensible à la présence effective d'un matériau exogène¹⁹ ». La musique et les musiciens ne peuvent pas se contenter de l'imagination ni non plus du papier, il faut créer la musique en concert.

Pourtant, on peut constater qu'il y a une irréconciliable contradiction entre le nos dit par la musique, dont parle Adorno, et l'écoute de condominium. La musique atteint simultanément a tous ceux qui l'écoutent, mais pas d'une manière similaire. Un écouteur quelconque constitue le collectif qui écoute la musique et dans la collectivité porter par cela, il est constitué comme un individu écouteur. On ne peut pas réduire un à l'autre, mais d'une certaine manière un constitue l'autre. Dans

16 *Idem*, p.59

17 ADORNO T. W. (1962/1958), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, p. 28.

18 *Idem*, p. 28.

19 NICOLAS, *op. cit.*, p. 44

l'écoute de condominium, par contre, il n'existe pas une telle relation dialectique. L'aspect collectif est exclu et celui qui écoute ne tien qu'a si propre comme seule référence. Il s'est encerclé et est à l'abri du "danger" que l'action collective de l'écoute proportionne. Il a peur de prendre le risque. L'écoute de condominium masque ou même bloque la musique d'être perçu comme un lieu où se passe quelque chose. Une tel écoute nous empêche de monter dans le bateau pour traverser le fleuve dont fait allusion l'auteur. Elle refuse tout simplement l'écoute comme elle est théorisée Nicolas. Ainsi, il devient clair que l'écoute de condominium rejoint le matérialisme vulgaire d'une simple perception tant critique dans cet œuvre.

Il est aussi vrai, comme l'a remarqué Adorno, que même « le discours le plus solitaire de l'artiste en effet vit encore du paradoxe consistant à parler aux hommes grâce à la solitude, en renonçant à une communication routinière²⁰ ». Une tel écoute de résistance, même si essentiel dans le monde actuel, n'est pas celle qu'on entrevoit dans un monde ordinaire du commun. Mais, il est important de friser que c'est la manière dont une partie substantielle de la musique crée dans ce monde, dans l'actualité, trouve pour se maintenir vivante.

Néanmoins, une écoute commune et collective n'est pas à l'ordre du jour. Dans tout le première volume du Monde-Musique nous pouvons sous-entendre l'auteur se demandant sur quelles conditions n'importe quel l'auditeur peut devenir un écouteur de musique. Au premier degré il saute aux yeux l'exigence d'un engagement similaire à celui d'un militant politique. L'écoute est surtout une pratique paradoxale qui fait appel à l'« inorientabilité comme indécision entre position *active et passive*²¹» où rien n'est décidé d'avance. Il faut prendre le risque d'une pratique de constitution de l'oeuvre comme sujet musical. D'après Nicolas, c'est une action capable de réorientation et de « renverser et bouleverser la vie d'un homme²² ». Un procédé qui convoque l'esprit et le corps, les émotions et la pensée, des paires encore souvent vu comme contradictoires. Par contre, l'écoute n'est pas un savoir, c'est ce que la musique pense et non a quoi on appliquerait cette pensée ou le lieu où elle s'exerce. Écouter c'est penser la musique. Nicolas finie ce premier volume avec une sorte de suggestion implicite, comme s'il nous disait tous « voilà, vous pouvez tous essayer de le faire » : « vous devrez écrire un concert », comme la fait très bien Pierre-Jean Jouve. C'est peut être un bon exercice se mettre à écrire ce qu'on a écouté lors d'une performance. Ça pourrait être la preuve que certains demandent pour la possibilité d'une tel écoute. C'est une démonstration possible, elle est tout à fait universel et accessible a tous - possédant ou non un bagage musical. Nos même, nous pourrons nos engager dans une telle démonstration, on pourrait tous commencer à nous affronter avec le défi d'écrire l'écoute musicale.

20 ADORNO (1962/1958), *op. cit.*, p. 31.

21 NICOLAS, *op. cit.*, p.187.

22 *Idem*, p. 253.