

La musique s'écoute-t-elle encore ?

Jean-Claude Moineau

Tout le monde vous le dira. La musique est devenue inécoutable. Le « grand public » n'écoute pas la musique contemporaine qu'il juge inécoutable, quelles que puissent être, en dépit de sa prétendue autonomie, ses retombées sur la musique de masse, au demeurant contemporaine elle aussi à sa manière.

Les musiciens modernistes les premiers ont pu entretenir le mythe d'une écoute difficile, gage d'autonomie, d'une « musique difficile ». Toutes les écoutes ne seraient pas également légitimes, voire légitimantes. La « bonne musique », la musique de qualité, exigerait une certaine qualité d'écoute, une « bonne écoute », la musique nouvelle une nouvelle écoute, un constant renouvellement de l'écoute, une incessante défamiliarisation, une débanalisation toujours renouvelée de l'écoute. A la fois distinction – et procès d'automatisation – entre musique contemporaine et musique classique, entre musique nouvelle et musique « ancienne », entre « grande musique » et musique de masse. Entre bonne et mauvaise musiques. Entre musiques pure et impure. Entre musiques authentique et inauthentique... Entre musique et non-musique. Question(s) en fait de jugement. Une différence de jugement appellerait donc une différence d'écoute. Différence non seulement de perception mais d'attention, d'attitude auditive et de public : distinction sociale. A chaque domaine revendiquant son autonomie, à chaque catégorie de jugement correspondrait un « écouter-comme » spécifique, spécifique à un public spécifique. Ce qui, d'emblée, soulève la question : qu'advient-il si j'adopte un écouter-comme non adéquat – non adéquat à la fois à la musique écoutée et à mon appartenance sociale -, si j'écoute de la musique de masse comme de la grande musique ou de la grande musique comme de la musique de masse, ou encore si j'écoute de la non-musique comme de la musique ou de la musique comme de la non-musique ? Dans les cas 1 et 3 débanalisation, dans les cas 2 et 4 banalisation ? Ou cela revient-il à juger la musique de masse comme de la grande musique et inversement, et à juger de la non-musique comme de la musique et inversement ?

La faute incomberait par voie de conséquence au public. *L'auditeur* est culpabilisé, sommé qu'il est de « bien écouter » et de « bien juger » - comme s'il pouvait être des erreurs de jugement dans l'exercice d'un jugement reconnu pourtant pour non cognitif -, et mis en accusation dès qu'il n'écoute pas bien ou ne juge pas bien, toujours suspecté de ne pas écouter comme il faut ou de ne pas écouter ce qu'il faut (ou de ne pas écouter du tout). Pour écouter de la musique – et à plus forte raison, pour la juger – il serait indispensable de *connaître* par avance la musique, d'avoir *appris* la musique, d'avoir appris à écouter. Mélange inéluctable de plaisir et de déplaisir comme dans l'adage « il faut souffrir pour être belle ». La modernité musicale, qui n'en est pas à un mythe près, est également sous-tendue par le mythe – ou, si l'on préfère, l'utopie – de l'éducabilité de l'écoute (et du goût) selon lequel, avec une éducation suffisante – éducation de masse s'entend -, tout le monde serait apte, en toute démocratie, en toute égalité – ou pourrait être conduit – à écouter la musique la plus difficile et à juger (universellement). L'envers de ce mythe pédagogique, c'est qu'il semble que, dans « écouter », il y ait toujours un substrat de soumission, de discipline : écouter ses maîtres, écouter ses parents, écouter ses « supérieurs », écouter raison... L'écoute ne saurait jamais être pleinement libérée.

Le pire, selon Adorno, serait, pour le musicien, d'écouter le public, soupçonné dans son

apte à juger). Ecoute non tant perceptuelle, sensible, que conceptuelle, mais avec toute la distance qu'implique la théorie : s'agit-il là encore vraiment d'écoute et, en l'absence de tout sentiment, de jugement esthétique ?

En sens inverse, cependant, Benjamin, bien que privilégiant pour sa propre part, avec leur fonction politique, démocratique – de masse –, la fonction cognitive des médias par rapport à leur fonction esthétique qu'il assimile à un reliquat de fonction religieuse, *valorise* non pas la réception théoricienne mais ce qu'il appelle la perception distraite contre toute forme d'appréhension esthétique qu'il tient pour auratisante, pour sacralisante. Ce que dit Benjamin des images d'un film est vrai aussi de la musique de film – voire de tout le son filmique – et, par extension, de toute la musique quand celle-ci n'est plus subordonnée à l'image et d'autant plus qu'elle ne l'est plus. Complexité des objets musicaux : la musique a toujours, bien antérieurement à la naissance du cinéma et jusqu'à lorsqu'elle était encore inféodée à sa fonction religieuse, dispensé une bien trop grande richesse sonore en un temps par nature fugace, immaîtrisable, pour que l'auditeur fût en mesure de tout parfaitement capter. L'auditeur, quels que soient sa bonne volonté et son recueillement, ne saurait être qu'un auditeur distrait et n'a pas à être culpabilisé pour cela. « Esthétique », déjà, de l'excès, de la disparition et de la vitesse. Et Benjamin, loin d'aspirer à un renouvellement de la perception distraite dont il se fait le défenseur à une perception-habitude demeure simple et banale perception, dans le cas de la musique elle-même, audition et non pas écoute. La perception distraite n'a, là encore, rien d'écoute.

Benjamin relie étroitement perception distraite et reproduction de masse. Il en est de la reproduction phonographique comme de la reproduction photographique : la reproduction sonore, si elle n'annule pas nécessairement toute réception esthétique, n'en transforme pas moins inéluctablement ce qui, pour nous, en musique, est susceptible d'être reçu esthétiquement. Ecouter un enregistrement, ce n'est pas la même chose qu'écouter de la musique, du moins comme on l'écoutait avant la diffusion des enregistrements sonores car, *habitués* que nous sommes aujourd'hui aux enregistrements, nous écoutons la musique (ou ne l'écoutons pas) comme nous écoutons un enregistrement. Ou bien l'on pourrait dire qu'il n'est plus aujourd'hui, en dépit des nostalgiques de tout bord, de musique à écouter qu'électroacoustique. Lorsque, toutefois, l'on ne cherche pas « artificiellement » à réauratiser, là encore par nostalgie, la musique électroacoustique en la donnant à écouter avec tout le cérémonial d'une salle de concert. Mais, une fois de plus, s'agit-il vraiment d'écoute ? Un enregistrement, cela s'écoute ou s'entend non tant dans le recueillement qu'en faisant autre chose, en continuant à vaquer à ses occupations, voire en écoutant autre chose, sur un mode non autonome à l'encontre de la sacro-sainte autonomie moderniste, dans des conditions de perception éminemment distraites.

Encore la perception distraite ne s'exerce-t-elle pas pour autant que dans la conjoncture de la reproduction sonore, bien que celle-ci soit devenue la norme. Tout, dans le spectre d'un son, n'est de toute façon pas audible et, *a fortiori*, pas écoutable. L'« écoute » *habituelle* de la musique, loin d'être effectivement à l'écoute de l'incommensurable richesse sensible des sons, dans l'expectative de l'in-ouï, se borne à leur substituer des valeurs conventionnelles, discrètes, apprises d'avance, révélant une plus ou moins grande éducation. Et, bien entendu, *habituellement*, l'auditeur fait abstraction des bruits de fond et sons parasites que, donc, il n'écoute pas. L'écoute musicale est sélective mais une écoute sélective est-elle encore une écoute ? L'on n'écoute pas le bruit ; le bruit non seulement est jugé non musical mais est supposé être ce qui empêche d'écouter alors que, en fait c'est dès lors qu'on l'élimine que l'on cesse d'écouter. Paradoxalement, le fait d'écouter dans le recueillement conduit à écouter seulement distraitemment, et donc à ne pas écouter du tout. Qui plus est, s'il *convient* d'écouter en silence, si celui qui écoute doit éviter de produire le moindre bruit ou le moindre son, l'on ne

La perception habituelle de la musique n'est pas même perception mais perception mélangée de mémoire (et d'anticipation). L'auditeur doit toujours, au prix d'un important effort de mémoire, rapporter ce qu'il entend à ce qu'il a entendu (et à ce qu'il entendra), le rapporter à l'horizon d'attente qu'il s'est forgé à partir de ce qu'il a entendu (ou écouté) et de ses connaissances musicale. La forme musicale est à ce prix. La tonalité aussi bien que la sérialité également. Encore qu'il ne s'agisse que d'une espèce elle aussi dégradée de mémoire, mémoire volontaire d'avantage que mémoire-habitude (processus de dégradation que renforce la reproduction sonore).

Comme s'en indignait Adorno, le public n'écoute pas la musique, il écoute les interprètes ; le soi-disant audiophile écoute sa chaîne, la précision de son ampli, la finesse de ses enceintes, quand ce n'est pas la qualité de la prise de son. L'on n'écoute certes pas d'avantage la musique diffusée dans les supermarchés et les salles d'attente. Et, du moins pour ce qui est de la musique écrite, la musique ne fait pas que s'écouter ; elle peut également – à condition de posséder l'éducation suffisante – se lire, sans qu'il y ait là nécessairement réception théoricienne. Cependant que, dans une certaine tradition, plus qu'elle ne s'écoute, la musique se danse, ou doit-on dire que c'est alors tout le corps qui écoute. Comme c'est déjà le cas lorsqu'on frappe dans les mains ou qu'on bat la mesure du pied.

L'hagiographie du musicien sourd (Beethoven) a depuis longtemps frappé l'imagination des masses. Tout musicien, qu'il écrive ou non sa musique, n'est-il pas sourd à sa façon, à la façon dont tout dessinateur ou tout photographe peut être tenu pour aveugle ?

Et, de toute façon, on n'écoute pas que la musique, on écoute la parole, on écoute jusqu'au bruit, on se met à l'écoute du monde... L'écoute n'est pas spécifiquement musicale (et l'on peut douter qu'il soit une écoute spécifiquement musicale), l'écoute, à rebours de la quête d'essence propre à la modernité, n'est en rien essentielle à la musique.

Les musiciens contemporains, sans doute, ont pu chercher, par exemple en amplifiant les sons, à faire écouter ce qui relevait jusqu'alors de l'inécoutable, à repousser les frontières de l'écoutable, mais pas à faire qu'il ne soit plus du tout d'inécoutable. De nombreux musiciens ont pu chercher à intégrer le bruit, soit en engendrant une musique du bruit, le bruitisme et ses dérivés, soit en entreprenant de déconstruire l'opposition son musical/bruit non musical, mais en maintenant toujours, malgré tout, une distinction entre musique et non-musique (entre bruit musical et bruit banal). De même les musiciens se réclamant de la non-musique.

C'est Cage qui, sans doute, a le plus œuvré en faveur de l'écoute des sons (sons et bruits confondus), s'efforçant de tout intégrer à sa musique et d'intégrer sa musique au tout, rejetant tout schéma préexistant, allant jusqu'à faire écouter le silence. A la fois plénitude de la présence sensible et absence. Ecoute impudemment oublieuse, ce qui fait que, à la différence des promoteurs de la process music, Cage ne cherche nullement à faire percevoir – tant visuellement qu'auditivement – le processus qui se substitue dans sa musique à l'intention du compositeur, car ce serait remobiliser la mémoire : le processus est seulement indispensable pour qu'adviennent des sons qui, à l'écoute, doivent être entendus sans relation entre eux. Encore ceci ne va-t-il, de la part de Cage, sans une certaine nostalgie par rapport à l'écoute perdue, nostalgie qui conduit à certains refus. Et, surtout, l'écoute cagienne, à l'encontre d'une écoute véritablement attentive, est une écoute passive, qui vise seulement à se laisser envahir par les sons. Mais ce qui fait, en définitive, que Cage s'en prend lui-même à la fois, du côté de la production des sons, à l'esthétique de l'intention, et, du côté de la réception des sons, à l'esthétique de l'attention.

D'autres musiciens, d'autres musiques, ont, en revanche, plus ou moins pleinement pris leur

delà du seuil d'écoutabilité : Glenn Branca. Musique ostensiblement dédiée à une écoute distraite : musique pour aéroports de Brian Eno, encore que, paradoxalement, l'ambient music ait recruté, dans le vide contemporain de valeurs, une recrudescence d'écoute auratisante par un public en mal de pseudo spiritualité.

Musique non esthétique enfin : il peut être judicieux de *procéder* à une « *lecture* » non esthétique de *4'33* de Cage, en l'absence donc de toute appréhension sensible (voire de toute exécution de l'œuvre), bien que, pour Cage, *4'33* demeurait à l'évidence, en dépit de la part qu'elle accordait à l'absence, une œuvre esthétique, appartenant au registre sensible.

(première publication in Musiques d'aujourd'hui, Actualité en 26 propos, Conseil général de la Creuse, 1993)