

ENTRETIEN

Musique : interpréter l'écoute, selon Peter Szendy

*Entretien avec Émilie Da Lage-Py,
François Debruyne et David Vandiedonck*

*Université de Lille III & Groupement des équipes de
recherche interdisciplinaires en communication (GÉRICO)*

Né en 1966, Peter Szendy est maître de conférences en musicologie à l'Université de Strasbourg (« Marc-Bloch »). Conseiller éditorial à l'IRCAM de 1994 à 2001, il est actuellement Conseiller musicologique pour les programmes de la Cité de la musique. Il collabore en qualité d'auteur et librettiste avec les compositeurs Georges Aperghis et Brice Pauset (*Perspectivae sintagma II*, création en avril 2001 à l'IRCAM avec l'Ensemble Recherche, ainsi que des « *fragments scéniques* » à venir).

Ses travaux se portent sur l'écoute, l'esthétique musicale, les écritures musicales modernes et contemporaines, l'histoire des technologies sonores, l'histoire du droit des musiciens, les rapports entre musique, arts plastiques et littérature.

Dans son ouvrage *Écoute, une histoire de nos oreilles*¹, il interroge la notion d'*œuvre*, évitant salutairement la tentation d'une définition de l'intérieur qui figerait l'objet de notre passion musicale. Et il le fait à partir d'un point de vue plutôt original, quasiment le point de fuite de la discipline musicologique à laquelle il appartient pourtant, celui de l'*écoute*, dès lors envisagée comme une intention, un mode singulier d'appropriation de la musique et une *adresse* (et non pas comme la réception passive d'une musique qui renfermerait à elle seule les principes de l'écoute). À travers une archéologie *de nos oreilles* circonstanciée, c'est-à-dire convoquant dans le même mouvement l'histoire du droit d'auteur et celle des devoirs de l'auditeur, Peter Szendy "traque" les indices de l'écoute (comme il le dit lui-même). Pour ce faire, il mobilise successivement une *criminologie*, des *écritures*, des *instruments* ainsi qu'une *polémologie* de l'écoute. Cet entretien est l'occasion de revenir sur ce parti pris et de mettre en perspective des analyses fructueuses – et sans aucun doute vertueuses pour les recherches à venir.

MEI. — À la lecture de votre ouvrage Écoute, nous avons été frappés par votre posture énonciative, le "je", le "tu", l'adresse de l'écoute. Nous aimerions avoir une

¹ Szendy, Peter, 2001. *Écoute : une histoire de nos oreilles*. Paris : Minuit, 172 p.

explication concernant ce choix de départ, qui est extrêmement fort dans la structuration du livre.

Peter SZENDY. — Je peux essayer de vous répondre à plusieurs niveaux. Disons, à un premier niveau, je ne pense pas que c'était un choix : ça m'a choisi plutôt que je ne l'ai choisi, ça s'imposait et je ne saurais pas vraiment expliquer pourquoi. Ensuite, une fois que cette structure énonciative s'est mise en place dans l'écriture, disons qu'il y avait aussi une volonté un peu autobiographique au départ, qui est importante. Il y a quelque chose dans l'écoute qui me semble indissociable de l'autobiographie.

À un deuxième niveau, et pour être exact, cette structure < *je - tu* > n'est pas binaire, il y a l'*objet d'écoute* – je n'aime pas tellement le mot *objet* mais, bon, disons "l'œuvre", le "passage musical", "le morceau", "la pièce" – et puis il y a "*je*" et "*tu*" : cela forme un triangle. Ce n'était pas un projet pensé comme cela dès le départ, je n'avais pas de théorie toute faite dont j'aurais ensuite cherché la forme adéquate d'exposition.

MEI. — *Ce n'était pas une stratégie d'écriture ?*

Ça l'était, mais davantage pour mettre en mouvement l'écriture que comme déduction d'une théorie sur l'écoute. Et, finalement, en écrivant ce livre qui, au départ, était fait de pistes hétéroclites, je me disais qu'il fallait explorer la piste du droit, qu'il fallait aussi explorer cette piste, pour moi assez problématique et mystérieuse, de la trace que laissent les écoutes. Il me fallait aussi explorer l'aspect sociologique – ce que l'on pourrait rattacher à une approche de type *cultural studies* – et faire ainsi l'histoire des auditeurs et des structures d'audition. Puis, à partir de ces pistes, s'est mis en place le dispositif d'énonciation qui, en fait, au bout d'un moment, sans que tout cela soit pensé consciemment, m'a conduit à faire apparaître ce qui est peut-être la thèse du livre : l'écoute, qui est généralement pensée comme une sorte de bipôle – "*je*" face à l'objet d'écoute – doit se penser au moins comme tripôle, un tripôle ouvert : trois plus x. Et c'est là que cela rejoint la dimension autobiographique. Il me semble que la condition pour qu'il y ait "écoute" et non pas simplement "perception", c'est une volonté de retenir, de garder : l'écoute en tant qu'écoute est appelée à faire retour d'une manière ou d'une autre.

Si l'écoute est davantage que ce qu'étudie la psychologie cognitive, si elle est plus que ce qu'étudie une sociologie qui s'intéresserait à ce qui passe sur les radios, dans les lieux publics, etc., si l'écoute est autre chose, c'est parce qu'elle est adressée. Alors, bien sûr, cela a à voir avec le métier que j'exerce, qui est la musicologie ou la critique musicale, c'est peut-être une activité qui fait apparaître plus de traces d'écoute qu'une autre. Ceci dit, je pense que cela n'est ni un privilège, ni une exception : c'est la structure même de l'écoute qui est comme ça, quelles que soient ces traces. Qu'il s'agisse de traces muettes, gestuelles, de traces d'écriture désordonnées, dispersées, même très simples (anno-

tations d'un CD qu'on a copié), ou même tout simplement de traces déjà inscrites dans les objets d'écoute (les plages, l'indexation, le catalogue, les guides d'écoute, tout ce que l'on peut lire, etc.), tout cela participe de cette structure triadique, une sorte de triangle ouvert, qui m'est apparu petit à petit comme étant vraiment au cœur de l'écoute. Et quand je dis « *au cœur* », c'est bien le problème du « *cœur* », dans tous les sens du terme, parce que ce « *cœur* » est ouvert en fait. L'écoute, c'est évidemment ce que l'on a toujours décrit comme cette expérience intime, cette plongée dans la musique qui parle aux tréfonds de mon cœur, dans ce que j'ai de plus propre, dans ce qui n'appartient qu'à moi, etc. – il y a toute une tradition esthético-philosophique qui conçoit ainsi l'écoute, comme ce qui va directement à l'âme, ou au cœur. Mais dès lors que l'on commence à penser que l'écoute *s'adresse*, dans cette structure au moins triangulée, je ne dis pas qu'il n'y a plus le cœur, mais le cœur est ouvert : une opération à cœur ouvert.

MEI. — *Les musiciens arabo-andalous ont une partie de leur apprentissage qui est technique, etc., mais il y a aussi toute la contextualisation de la musique qui est importante et qui prend justement son sens dans l'adresse. Eux disent que la musique vient du cœur et va à l'oreille. L'adresse concerne-t-elle seulement l'autre ? N'y a-t-il pas aussi un "je" impliqué, réflexif ?*

Tout à fait. D'une part, il est peut-être plus courant de penser que la musique, que toutes les formes de productions musicales s'adressent à quelqu'un. Mais que l'écoute s'adresse à quelqu'un... c'est peut-être moins évident. Il y a peut-être plus de résistance à penser l'écoute comme cela, puisqu'elle est plutôt conçue comme réception et non pas comme production. D'autre part, on me demande souvent : « *mais c'est qui, ce "tu" ?* ». C'est vrai que cela peut être moi. Je pense que cette structure triangulée existe toujours, même quand effectivement l'écoute ne s'adresse à personne en particulier hors de moi, cela s'adresse à quelqu'un en moi. Cela a à voir, pour moi, avec la volonté de retenir, que l'écoute fasse retour. Donc, cela met en branle tout le processus d'attention. Toute l'opération de l'écoute, tout ce que l'écoute fait ; si l'écoute fait quelque chose, c'est parce qu'elle est *adressée*. Elle n'est pas que pure réception de ce qui se donne à entendre.

Cela a à voir aussi avec l'idée que l'écoute *se signe*. L'écoute étant une opération laissant toujours des traces, quelles qu'elles soient, qui peuvent disparaître, inscrites dans des temporalités multiples, est signée, même si ce n'est pas une signature formelle, celle du critique musical, de la plume d'autorité de tel ou tel qui serait habilité à signer une écoute. Mais, d'une certaine manière, toute écoute se signe. C'est là qu'elle devient véritablement écoute et n'est plus seulement perception.

MEI. — *Dans votre livre, il y a ce point de départ là, mais il semble y en avoir un second : cette injonction du « tu dois », l'idée d'un devoir, qui vous pousse à faire une archéologie du droit d'auteur, mais également et surtout des obligations que l'on se donne avec ou pour la musique. Est-ce que c'est aussi un point d'ancrage de votre*

propre rapport à la musique ? Est-ce un point de départ du livre qui s'adjoint à celui de l'écoute adressée ?

Ce n'est pas simple de répondre. Cela renvoie d'abord pour moi à deux expériences – c'est dans ce sens là que je parle de la dimension autobiographique, en tant qu'expérience. Premier point de départ, la structure < *je – tu* > qui renvoie, entre autres, à cette expérience d'enfant que je raconte dans le livre, qui consiste à pouvoir terroriser quelqu'un avec une musique : c'est une forme d'*adresse*. C'est aussi *faire écouter* ce qu'on entend, parce que j'étais moi-même terrorisé. Autre point de départ, mon rapport à la musique classique, comme sans doute pour beaucoup d'autres gens, je pense, s'est structuré sur la base d'un « *tu dois* ». Je ne peux pas dire qu'il n'y avait pas de plaisir, il y a toujours eu du plaisir dans l'écoute de la musique classique, mais il a toujours été indissociable d'un « *tu dois écouter* ». Et cela se retrouve ailleurs, ce n'est pas uniquement mon expérience ; c'est l'expérience du concert de musique classique, c'est l'expérience, beaucoup plus dans la musique classique que dans d'autres répertoires, de l'*œuvre*, ou au moins d'un mouvement. Un mouvement d'une symphonie, on l'écoute en entier. Et même chez soi, il y a le poids de ce « *tu dois* » qui fait que l'on a peut-être plus de scrupule à l'écouter en faisant la vaisselle, en pensant à autre chose, etc. C'est un mouvement de symphonie et le poids de ce « *tu dois* » est indéniable. J'ai l'impression que je ne traite pas directement votre question dans le livre. Y a-t-il un rapport entre cette structure triangulée de l'écoute et cette injonction du « *tu dois* ». En improvisant là, je dirais qu'il y a certainement un rapport, puisque ce « *tu dois* », d'une certaine manière, ne se confond pas avec une injonction qui serait inscrite dans la musique. Si quelque chose, quelqu'un, une voix en moi ou hors de moi, me dit « *tu dois écouter* », personne ne pourra jamais démontrer que c'est inscrit dans la musique. La musique est là, mais on ne pourra produire une preuve positive que ce « *tu dois* » est inscrit dans la musique. Ce « *tu dois* » est ailleurs. On se retrouve donc aussi avec un triangle. Est-ce le même ? Non, à l'évidence. Du moins, à un certain niveau d'analyse, ce qui importe c'est la structure du triangle. Ensuite, je serais tenté de dire que la structure < *objet d'écoute – je – tu* >, que j'ai décrite et à laquelle je tiens, est presque une sorte de réaction à ce « *tu dois* », puisque c'est ce qui provoque justement ce que j'appelle par moment *l'écoute distraite*, c'est ce qui provoque la fragmentation, le fait que l'écoute opère quelque chose sur l'œuvre. C'est ce qui, au fond, résiste à ce « *tu dois* » qui me dirait : « *l'œuvre doit rester telle quelle et tu dois la prendre du début à la fin : l'œuvre c'est la loi* ». Le raccord se fait là : la loi qui dit « *l'œuvre c'est la loi* » n'est pas inscrite dans l'œuvre. C'est pourquoi d'ailleurs j'essaie d'interroger cette notion d'*œuvre*. Elle est peut-être inscrite dans la notion d'œuvre, mais pas dans la chose musicale. Donc, au fond, il y aurait deux triangles que j'essaie de faire travailler l'un contre l'autre. Le triangle du < *je – tu – objet d'écoute* > et le triangle < *tu dois – l'œuvre – j'écoute* >. Ils travaillent l'un contre l'autre et dans les deux sens. On m'a souvent posé cette question à propos du livre : « *mais alors tu défends l'idée que l'on écoute ce qu'on veut ?* ». J'ai toujours été un peu gêné par cette

question, voire un peu agacé : « *non, ce n'est pas ça que je dis* ». Mais, en même temps, je sens qu'il y a dans ce livre quelque chose qui peut ouvrir vers cela. En essayant de faire jouer les deux triangles l'un contre l'autre, on peut en quelque sorte aller trop vite trop loin, et penser que l'on peut faire ce que l'on veut de l'œuvre puisqu'on l'adresse. Non, l'œuvre a un immense pouvoir. Et ce n'est pas parce que l'on essaie de faire l'histoire de ce poids que l'on en est sorti, d'une part, loin de là. Et, d'autre part, ça n'est peut-être pas désirable. Peut-être que ce « *tu dois* » fait partie de cette structure triangulaire, qui est pour moi, en fait, la structure du désir dans l'écoute. Si je désire écouter quelque chose, c'est pour l'autre : *l'autre en moi, l'autre moi, les autres*, toutes les combinaisons possibles de cet autre. Mais s'il n'y a pas ce troisième terme, à mon avis, il n'y a pas de désir d'écoute. Or, dans l'autre triangle, comme on le sait depuis longtemps, dès qu'il y a un « *tu dois* », il y a du désir aussi. Un désir de transgression ou d'obéissance, mais cela fait partie de cette structure du désir. Donc on ne peut pas non plus renoncer à cela. En d'autres termes, il faut que l'objet d'écoute paraisse me dicter quelque chose. Ne serait-ce que pour que je puisse penser : « *surtout pas, je n'écoute pas comme ça* ». Je ne sais comment cela s'articule exactement, mais ces deux pôles jouent l'un contre l'autre.

MEI. — *Est-ce que l'une des articulations entre ces triangles là pourrait être, d'un côté, une injonction qui est également collective – le « tu dois », mais aussi la loi qui est d'abord une représentation collective – et puis, de l'autre, un triangle plus individuel, plus intersubjectif pourrait-on dire ?*

Peut-être. Je suis un peu hésitant. Le premier triangle, appelons le *triangle de la loi*, peut prendre des figures très subjectives. Si je vais puiser dans mes premières écoutes de la musique classique, étant enfant, par exemple, cela peut être la figure de quelqu'un qui incarne la connaissance de la musique classique, dont je ne sais encore rien – ni ce que sont les œuvres, ni qui est Bach, ni Mozart, je ne sais même pas qu'il y a des concerts. Simplement, quelqu'un, ici, maintenant, incarne cette loi, qui n'est donc pas dans la chose musicale, mais qui n'est pas non plus nécessairement, d'emblée, perçue comme collective, même si, bien sûr elle est le produit d'une histoire collective : c'est pour cela que l'on a envie d'en faire l'histoire. Mais elle peut très bien s'incarner dans une structure d'apparence très intersubjective, d'apparence dialogique par exemple. À l'inverse, l'autre triangle peut prendre des figures collectives. Un exemple très banal : je dois parler devant un auditoire, faire une conférence sur la musique, alors moi-même, peut-être, j'incarne une autorité collective, une institution, et puis je suis devant un public et j'ai envie de faire entendre ce que j'entends, comme je l'entends. Il peut y avoir beaucoup de désir dans cette situation – désir de convaincre, désir de séduire un auditoire. L'autre triangle prend une dimension collective. De même, dans ce que j'ai essayé de creuser autour de l'histoire des applaudissements au XIX^e siècle, je pense qu'il y a aussi quelque chose de cet ordre là.

MEI. — En disant que ce deuxième triangle peut prendre des formes collectives, vous avez employé le mot de “public”. En faisant la polémologie de l’écoute, c’est cette idée là qui s’impose. Comment pourriez-vous expliciter la distinction entre “auditoire” et “public”, “auditeur” et “public”...

C’est une question très difficile. C’est au seuil de cette question que s’arrête mon livre... C’est une question sur laquelle je travaille, sans trop savoir encore pour l’instant où je vais. En disant que dans le triangle < je – tu – objet d’écoute > il peut y avoir des figures collectives, je suis allé trop vite... cela ne va pas de soi du tout. Comment passe-t-on du “je”-“tu”, au “je”-“nous”, ou au “je”-“vous”, ou tout simplement au “nous”. C’est pour moi une question très difficile. Je peux juste, peut-être, suggérer ici une question que je me pose. Pour le dire très franchement, j’ai un problème avec les deux mots “auditoire”, “public”. J’en parlais encore récemment avec un ami compositeur, Georges Aperghis. Il me disait qu’il n’écrit pas pour un “public”, ni pour un “auditoire”. D’une certaine manière, ces deux termes, si je les prends dans leur généralité, sont un peu équivalents, dans la mesure où ils supposent un rassemblement. On peut peut-être les distinguer, mais je vais me permettre de les prendre dans ce sens là.

MEI. — C’est peut être totalement subjectif comme approche, mais il nous semblait que auditoire renvoie peut-être à une somme d’auditeurs, alors que dans public, il y avait peut-être quelque chose qui se joue différemment ?

Le problème pour moi, c’est le rassemblement en une figure d’une communauté donnée. Pourquoi, ça me pose problème ? D’abord parce que dans l’histoire de la musique classique, il y a eu des moments où cette figure du “nous” était quand même chargée... je pense notamment à Wagner. Pour Wagner, il y a « le peuple », dans l’œuvre d’art de l’avenir : cette relation « l’œuvre d’art »-« le peuple ». Sans prendre des cas aussi extrêmes, dès lors que l’on considère qu’une œuvre crée “son” public, une communauté dont on pourrait tracer les contours, cela arrête quelque chose du devenir de cette œuvre.

Je ne pense pas qu’il y ait jamais, face à une œuvre – et c’est une question qui dépasse le domaine de la musique – une communauté stable... Disons le comme ça. Donc les mots “d’auditeur” et “d’auditoire” posent problème. Dès qu’on les utilise, il me semble qu’on présuppose la stabilité de quelque chose : on réifie, on hypostasie une “chose” stable, qui puisse se maintenir, se mesurer, s’étudier. Je ne pense pas que ce soit comme ça... mais je ne peux pas le démontrer. Les études qui présupposent cela, me laissent toujours un arrière goût de falsification. Par exemple, c’est bien un principe de base de la sociologie, la situation d’enquête influe sur les réponses, détermine l’enquête : si la situation d’enquête consiste à dire « il y a un public », cela détermine la chose. Le mot “public” constitue le public en public.

Je préfère prendre la question par le biais de ce que j’ai appelé, la polémologie de l’écoute, ou toute autre forme de dynamique ou

d'agonistique Pour moi, il y a toujours du combat... du combat pacifique, du combat pour la bonne cause, pour ce que l'on veut, mais il y a du combat dans l'écoute. Si on dit "public", on fige ce moment. Je sais que c'est une réponse un peu courte. Ça ne me satisfait pas de dire qu'il ne faudrait considérer que la mouvance changeante de ce que je ne veux pas appeler "le public". Parce que de fait, ce dont il faudrait rendre compte quand même, c'est que la musique peut aussi créer des publics, que des œuvres dans l'histoire ont constitué des communautés : il y a des hymnes, des musique militaires... Il y a toute une histoire de cela, depuis l'antiquité. C'est même peut être la première chose dont on parle à propos de la musique. Donc comment tenir un discours – je livre ça comme ça, puisque c'est ce sur quoi j'ai envie de travailler – qui puisse à la fois rendre compte de ce dont nous venons de parler et du fait que la musique peut produire aussi ces moments d'apparente stabilité d'une communauté, d'un public, d'un auditoire. Elle produit des identités collectives, ou elle les accueille de façon exemplaire, elle les suscite, elle les appelle... Il y a quelque chose dans la musique qui appelle de l'identification collective. Comment donc rendre compte de cela ? J'ai envie de dire qu'il faut tenter de le faire en s'appuyant sur un discours qui néanmoins ne considère pas cela comme donné, qui puisse rendre compte aussi du fait que ce sont des identifications, des identités mobiles, et qui sont le résultat de luttes, de forces, qui se stabilisent provisoirement.

Si j'ai un problème avec la notion de "public", c'est aussi parce que d'une manière peut être complètement utopiste, j'aimerais préserver la chance vraiment fragile – ce n'est même pas un grain de sable – qu'une trace d'écoute peut tout changer. Il me semble que cette chance, "infra-mince", est peut-être un peu perdue dès lors qu'on considère le public en terme de tendances collectives. Je ne suis pas en train de dire par là que quelqu'un, simplement en écoutant une œuvre, va révolutionner tout, mais je veux croire, simplement, que cela peut arriver... C'est un peu comme quand Walter Benjamin dit qu'une chose qui a été déposée dans le passé peut revenir... Peut-être que cela ne reviendra jamais, mais il reste une possibilité de retour, et cette trace laissée par quelqu'un un jour peut revenir changer le mode d'appropriation de la musique... On ne sait pas ce que ça peut changer mais moi j'ai une espèce de désir – mais c'est même plus que du désir, c'est une nécessité – de préserver cette chance.

MEI. — Cette difficulté que nous avons tous de travailler les "communautés" ou les "publics" (dans les musiques électroniques le mot "communauté" est utilisé à tort et à travers) ne vient-elle pas de l'instrumentation et de l'individualisation de cette écoute (avec le passage assez massif dans la sphère domestique) par rapport à des époques où les communautés qui se cristallisaient, par exemple autour d'un concert, étaient non pas forcément plus stables – l'écoute étant déjà plastique à ces époques – mais quand même plus définies, plus identifiées, y compris socialement. Est-ce que cette difficulté ne tient pas aussi, très pratiquement, à ce qu'est l'écoute aujourd'hui, à l'instrumentation des écoutes, et à la plasticité élargie de l'écoute ?

Vous voulez dire que la difficulté à identifier, à fixer un auditoire est accrue par la structure des prothèses de l'écoute. Le système des prothèses de l'écoute fait voler en éclat la notion d'écoute collective ? Certes. En même temps, c'est à double tranchant. Ce que j'appelle les prothèses de l'écoute effectivement outillent l'auditeur, lui permettent d'intervenir sur l'objet d'écoute, et donc rendent encore plus fragile la permanence d'un certain « *tu dois* », ou la chance d'un certain « *tu dois* », qui a beaucoup à voir avec la stabilisation d'un auditoire. D'autre part, ces même prothèses (cela renvoie à la question bien connue des normes) ouvrent autant de possibilités qu'elles en ferment. La manière dont l'écoute est pré-inscrite dans ses propre écoutes stabilise des attitudes d'écoute et, peut être, créent des "effets d'auditoire". Ce n'est pas par hasard si à propos des questions de piratages, on parle d'absence de responsabilité des auditeurs. On en appelle à la responsabilité collective de ceux qui achètent ou piratent des disques... On considère qu'il y a une sorte de figure du collectif qui est possible, tenable, à laquelle on peut s'adresser : on peut lui faire des reproches, on peut l'admonester... C'est pour ça que je dis que les prothèses soulèvent des questions à double tranchant : elles ouvrent à la fois des possibles et pour pouvoir en ouvrir, elles en ferment d'autres. Ceci dit, j'étais en train de penser à une question qui me paraît sous-jacente – c'est peut-être plus une question esthétique ou philosophique : la question de la répétition dans la musique. D'une part, quand nous parlions tout à l'heure de cette structure triangulée de l'écoute, je vous disais que c'est cela qui rend compte du désir de répétition. Autrement dit, quand j'écoute quelque chose, je le garde, je l'adresse d'avance ; d'une certaine manière, je le rejoue d'avance, je le réécoute d'avance pour l'autre, quel qu'il soit. D'ailleurs, peut-être, c'est là qu'il y aurait une articulation possible – je réfléchis de manière très hypothétique – avec la question de collectivité, de communauté, d'auditoire, de public... Il y a dans le phénomène musical une dimension nécessairement répétitive. Certes, il y a eu au XX^e siècle des musiques qui refusent la répétition, et d'autres qui au contraire l'exacerbent, mais même une musique qui se voudrait une improvisation unique, du free jazz ou certaines œuvres atonales qui refusent dans leur structure tout retour, du fait qu'elle s'écoute, elle est nécessairement vouée au retour, et au retour tel quel. Il y a eu des époques où ce n'était pas possible – évidemment le phonographe a changé fondamentalement les choses – mais je pense que le désir de la répétition fait partie de l'écoute. Or, il me semble que s'il y a création, stabilisation d'un auditoire, d'une identité collective autour de certaines musiques, (typiquement les hymnes), ça tient simplement peut-être – mais en même temps de manière très mystérieuse – à cette structure répétitive... Il y a ce désir du retour dès la première fois que j'entends une musique. La première fois que j'entends une mélodie, elle est déjà prête à revenir : le retour est déjà inscrit dedans, et c'est pour cela que je l'entends et que je ne la perçois pas seulement. Si je l'entends, c'est parce que déjà je veux son retour. Il y a, dans cette structure de l'écoute, de la répétition. C'est cette répétition qui peut-être rend compte des

effets de stabilisation. On pourrait appeler ça “l’effet hymnique” de toute musique.

Dans *Questions de sociologie*, Pierre Bourdieu dit cette chose à la fois très simple et très intrigante : le discours habituel sur la musique consiste à soutenir que la musique réunit, rassemble, etc., mais il dit aussi qu’il n’y a peut-être pas de pratique culturelle qui divise plus que la musique. Au fond, je crois que les deux vont ensemble et que cela tient à la structure de la répétition. Des communautés se constituent effectivement dans leurs différences tranchées, marquées, affirmées sur une espèce de sentiment d’appartenance à une musique sur fond de répétition, comme si la musique était le discours obsédant d’affirmation et même, semble-t-il, d’auto-affirmation de cette identité. Cela tient, je pense, à ce retour.

MEI. — *N’y aurait-il pas aussi dans cet “effet hymnique” une dimension de performance ?*

Les deux sont liés. Il m’est arrivé, quand j’ai fait mon service militaire – ça existait encore – de jouer sur la pelouse du Parc des Princes (c’est la seule fois de ma vie où je suis allé au Parc des Princes), de jouer la *Marseillaise* et l’hymne albanais... Et, effectivement, j’avais le sentiment incroyable de la puissance des hymnes (pas tellement l’hymne albanais parce qu’il n’y avait pas beaucoup de supporters), d’être partie prenante d’une machine qui déclenche quelque chose qui fait peur... Moi, j’ai eu peur. Quand on a fini de jouer cet hymne, d’entendre la clameur dans le stade, c’était comme l’ébranlement des murailles de Jéricho. Il y a un côté presque suffocant et à la fois fascinant. Je vous dis ça parce que, si j’y repense – et c’est la même chose je crois si on chante un hymne seul, ou en cœur, en marchant au pas –, on est toujours en train de se mettre dans les traces de tous ceux qui l’ont chanté avant. Il y a quelque chose qui fait retour. Ça me constitue comme occupant une place qui a déjà été occupée avant moi. La position dans la communauté m’a précédé et, avec l’hymne, elle revient, et moi, pour un moment, je suis dedans. C’est le sentiment que j’ai eu... Il y a eu des milliards de gens qui ont joué cette *Marseillaise* et moi, que je le veuille ou non, on m’a mis là, on m’a mis un saxophone dans la bouche et je joue comme ces milliards de gens avant moi : ça produit le même effet, et ça revient, et ça revient. C’est un peu comme une vague qui se gonfle de sa propre énergie.

MEI. — *Maintenant il y a un « tu ne dois pas siffler la Marseillaise ».*

Absolument, j’étais fasciné par cette décision que je trouve incroyable pour plusieurs raisons. Il y a quelque chose de contradictoire dans l’idée d’outrage à la musique. Comme si la musique était un objet ou une personne ou une chose qui se tient là, devant, et à laquelle on peut porter atteinte. Là aussi, c’est une histoire de répétition. L’outrage, avant de devenir outrage, il a été répété plusieurs fois : il y a eu plusieurs incidents avant que ça devienne un outrage. C’est comme si, quelle que soit l’attitude que l’on adopte vis-à-vis de l’hymne – que ce soit occuper la position ou les positions qu’il prescrit ou essayer d’en sortir par opposi-

tion –, de toutes façons, ça se répète : qu'on soit pour ou contre, c'est sur fond d'une espèce de vague qu'est l'hymne, dont la puissance est entretenue et amplifiée par sa propre répétition.

J'ajoute juste une chose, il y a aussi ce qu'on pourrait appeler des "hymnes personnels". J'illustrerais cela avec le film de Resnais *On connaît la chanson* ou avec le merveilleux livre de Theodor Reik, sur ce qu'il appelle la mélodie obsédante : dans certaines circonstances quelqu'un peut être hanté par une mélodie qui revient, sans toujours qu'il sache pourquoi. Tout ce que l'on vient de dire sur l'hymne, on le retrouve dans cette structure psychique individuelle...

MEI. — Dans Écoute, vous vous intéressez à l'arrangement, l'arrangement comme dérangement (pour reprendre le mot de Liszt). L'œuvre est mise à l'épreuve de l'arrangement, se définit en tant qu'œuvre à travers les arrangements successifs, les écoutes actives dans l'œuvre. Mais cette mise à l'épreuve de l'œuvre ne se joue-t-elle pas, même si c'est de façon moins visible, sans laisser de traces directes sur l'œuvre, dans toute interprétation de la musique ? Cette question est un peu éludée, mise entre parenthèses, dans Écoute...

C'est un choix que j'ai du mal à justifier. Pourquoi j'ai écarté, en dehors de raisons contingentes du genre « *on ne peut pas tout faire* », etc., ce qui aurait pu être une histoire de l'interprétation en musique. Il y a au moins une raison, c'est qu'il me semble que l'idée de l'interprétation présuppose l'idée de l'œuvre... Vous allez me dire que l'idée de l'arrangement aussi... L'idée de l'interprétation présuppose l'idée de l'œuvre mais aussi d'une certaine fidélité à l'œuvre... Un être au service de l'œuvre. Peut être que ça se discute.

MEI. — Chez un interprète comme Gould, on peut difficilement parler d'une posture respectueuse par rapport à l'œuvre... Par ailleurs ce que vous décrivez parfois de l'arrangement peut être aussi vue inversement comme une forme de fidélité et de respect de l'œuvre, avec des postures très proches entre auteurs, arrangeurs...

J'essaie de me défendre... Gould, que j'aime beaucoup, est un peu une exception radicale. Mais il révèle peut-être quelque chose qui est l'essence de l'interprétation. Je reconnais que c'est un pari fragile mais je le dis dès le début : on pourrait considérer que l'interprétation, c'est le rapport le plus actif aux œuvres, mais moi je ne m'y intéresserais pas. Il y a quelque chose d'un peu axiomatique, c'est vrai. En même temps, je pense quand même que les latitudes laissées, le degré de plasticité qu'implique l'idée d'interprétation est moindre que ce qu'implique l'idée d'arrangement. Le terme "arrangement" va d'une forme d'interprétation ou de réécriture très proche de la lettre, jusqu'au pot-pourri, au *mix*, aux morceaux choisis, la fantaisie sur... Tout cela est couvert par le terme d'arrangement, ce qui fait d'ailleurs son caractère problématique : ça veut un peu tout dire et rien dire. Ce qui fait aussi son oscillation entre péjoratif et mélioratif... On est plutôt du côté péjoratif, d'ailleurs, dans la tradition classique : si je dis un arrangement d'une œuvre, ce n'est en général pas très valorisant.

MEI. — Les musiciens “baroques” pointent aussi du doigt la question de la fidélité de la démarche d’interprétation et aussi de l’arrangement-dérangement. On est bien là dans de l’arrangement, non ?

Je suis absolument d’accord avec vous. Ce n’est pas pour m’en sortir facilement, mais dans une première version du livre, qui était beaucoup trop longue pour l’éditeur, j’avais consacré quelques pages à Harnoncourt. Je ne sais plus si c’est dans le discours musical ou dans le dialogue, il y a un chapitre qui s’intitule « Œuvres et arrangements », une question qui est évidemment au cœur de ce que j’essaie de raconter. D’une certaine manière, oui, avec le mouvement de retour aux sources, aux instruments d’époque, nous sommes face aux arrangements les plus forts qu’on ait produits, les arrangements les plus dérangement dans un certain sens. Je n’ai pas vécu les premières années de ce mouvement, mais j’imagine que cela a dû être un décapage radical, autant que les premiers interprètes de Bach aux synthétiseurs... Là, vraiment, on est dans une sorte de cas limite : interprétation / arrangement... Là, je ne sais plus : c’est l’un et l’autre. Évidemment, je suis d’accord pour dire que toute interprétation, dans la mesure précisément où elle est marquante, dans la mesure où elle est vraiment signée, dans la mesure où elle laisse une trace, dérange quelque chose de l’œuvre, donc c’est un arrangement. Je ne peux pas justifier complètement cet axiome. C’est peut-être tout simplement la peur, en partant de l’idée d’interprétation, d’être conduit à présupposer quelque chose de l’œuvre. Ça me paraissait pour moi difficile de travailler sur l’interprétation sans présupposer cette stabilité de l’œuvre.

MEI. — Si on se réfère à la tradition herméneutique, l’arrangement, en s’inscrivant directement dans le texte de l’œuvre a peut-être une force critique, liée au texte, tandis que l’interprétation serait plutôt du côté de l’exégèse.

Sans doute... c’est cela que j’aurais dû dire. C’est vrai, parce que pour moi, ce qui était important dans l’arrangement – mais on pourrait aussi le dire de l’interprétation –, c’est cette question obsédante des traces d’écoute. Des traces de l’écoute au sens où l’écoute serait une réécriture, une réinvention de l’œuvre. C’est très difficile d’étudier l’interprétation. La manière dont j’ai été formé, et dont on est encore formé pour se pencher sur la musique, passe par ses traces écrites. Or l’arrangement laisse des traces écrites. Ce n’est pas toujours le cas, mais dans les cas que j’ai étudiés, l’arrangement est écrit : ceux de Liszt, Schoenberg, Wagner prennent la forme de partitions... Le travail sur partition, c’est une chose que je sais faire. Par contre, prendre 20 versions d’une œuvre par 20 interprètes, ou par le même à différentes époques, ça demande un autre type de travail pour lequel je me considère comme moins outillé. Je ne sais pas vous expliquer pourquoi... Évidemment je peux écouter, je peux mettre des mots sur les différences... mais mon obsession pendant ce travail, c’était de trouver des traces objectives d’écoute.

MEI. — Il y a peut être des objets intermédiaires, comme les partitions de travail des musiciens. Avec les annotations, les commentaires, les indications de jeu, nous avons affaire à des traces écrites de l'interprétation.

Absolument. Ce que vous dites me fait penser à une partition que j'ai et qui me fascine : les « Variations pour piano » de Webern avec les annotations d'un pianiste qui a travaillé avec Webern. C'était le créateur de l'œuvre. Il y a toutes ses annotations : parfois, simplement des mots que Webern lui avait dit, ou des signes d'interprétation. Évidemment, ce sont aussi des traces d'écoute. Il en ressort un Webern que l'on n'a absolument pas l'habitude d'entendre. Il y a toute une tradition d'interprétation et d'écoute de Webern qui fait de sa musique une musique pointilliste. Ce que l'on voit là, c'est qu'il concevait cette musique avec une sorte de phrasé viennois, des grands *legato*... même si les notes étaient distantes, comme des points séparés, pour lui, il y avait implicitement un phrasé très ample. Je ne dis pas que c'est comme cela qu'il faut le jouer, mais on a une trace d'écoute et d'interprétation possible.

Je suis tout à fait d'accord avec vous. Peut-être les traces d'interprétation avec lesquelles je sais faire quelque chose, de ce type là, sont-elles plus rares. Ce genre d'objet est quand même exceptionnel... quoique... Il y en a encore beaucoup de choses à travailler.