

De l'auditeur *expert* d'Adorno au participant d'improvisation : questions sur des cultures d'audition

Arthur Dutra

Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain
University of Rouen-Normandie, France
arthurdutrareis@hotmail.com

Recibido 27-09-2022 / **Aceptado** 14-02-2023

Résumé. Dans quelle mesure serait-il possible de générer un public entièrement habitué aux procédures et techniques de création des *musiques contemporaines*, y compris les genres rapportés au jazz et aux autres musiques improvisées ? Deuxièmement, la connaissance de ces procédures de création garantirait-elle une réception pour ainsi dire « performante » de ces genres ? Sinon, comment se constituerait, ainsi, la réception appropriée à ces modalités de création ? À partir de ces questionnements, l'article se propose d'analyser quelques aspects des « cultures d'audition » entendues sous l'angle, entre autres, des modèles d'écoute d'Adorno, des « emprunts d'auditeur » de Szendy et des participants des ateliers d'improvisation. L'instant de l'improvisation d'un auditeur serait, donc, comme un dialogue entre cultures d'audition qui, comme tel, ne pourrait se réaliser qu'au travers d'un « tâtonnement » par la « langue » et la « culture » de l'autre. Par conséquent, les ateliers d'improvisation pour tout public peuvent être pensés comme une manière particulière de se rapporter à la musique, la participation figurant le pont qui relie la réception à la production dans un art de l'écoute simultanée, en même temps *pour* et *par* tous.

Mots-clés. Improvisation musicale, Improvisation libre, Atelier d'improvisation, Jazz, Musique contemporaine, Réception de la musique, Culture d'audition, Écoute et participation.

From *expert* Adorno listener to improvisational participant : questions about cultures of hearing

Abstract. Would it be possible to familiarize the public with the procedures and techniques of contemporary music, including the genres related to jazz and other improvised music? Secondly, how to ensure that the knowledge of these forms of music would generate an appropriate reception? Based on these questions, the article aims to analyze some aspects of the “listening cultures” from the perspective of, among others, Adorno's *sociology of music*, Peter Szendy's *history of our ears* and the general participation of the public on the improvisation workshops. The moment of a listener's improvisation would, therefore, be similar to a dialogue between “listening cultures” which, as such, would be conducted through a “trial and error” procedure. Therefore, improvisation workshops can be thought of as a special way to relate to music cultures, and the listener's

participation would connect music production to reception in an inclusive and unique manner.

Keywords. Musical improvisation, Free improvisation, Improvisation workshop, Jazz, Contemporary music, Reception theory, Listening culture.

Il y a dans *Art, Action et Participation*, un point sur lequel l'historien Frank Popper réfléchit à l'avenir de l'art en termes qui mèneraient à une espèce de « professionnalisation »¹ du public. Si au beau milieu de la décennie 1970² diverses œuvres peuvent exiger une réponse totale – c'est-à-dire intellectuelle et physique – de la part du spectateur, et si on lui demandait de prendre l'art « avec le même sérieux que l'artiste »³, il nous resterait à nous demander si le public était suffisamment préparé pour assumer une telle responsabilité. Cette réflexion était faite dans le contexte des « environnements pluri-artistiques »⁴ des expressions contemporaines, où les artistes optaient pour de nouvelles fonctions, plus proches de celles d'un médiateur que d'un créateur. Comme nous le rappelle sagement Popper, d'aucuns estiment que celui qui désire faire œuvre créatrice « doit consacrer tout le temps et l'énergie dont il dispose à son projet »⁵.

Il peut donc sembler paradoxal de demander au public de suivre la même voie. C'est pourquoi il est indispensable de déterminer si dans un proche avenir l'art doit rester une activité individuelle, privilégiée, ou s'il doit devenir une discipline communautaire qui, sans exiger nécessairement une activité à plein temps, n'en aura pas moins une signification collective, dans la mesure où chacun y aura participé et où la relation producteur/consommateur y aura été abolie. Ainsi, les besoins esthétiques de la population ne seraient plus satisfaits par des conduites conventionnelles de consommation, mais par des formes déterminées d'action, et l'idéal de l'art *par* tous viendrait succéder à celui de l'art *pour* tous.⁶

Bien qu'encadrée dans l'univers de l'art contemporain, la problématique exposée par Popper contribue à situer la discussion sur le statut du public par rapport aux divers champs de création musicaux. Nous proposons donc de tenter d'élucider un certain nombre de questions qui devront guider notre réflexion.

¹ Néanmoins Popper n'utilise pas le terme « professionnalisation ». Lorsqu'il parle ensuite d'un art « par tous », nous comprenons que le public doit ainsi se transformer en artiste. Le « professionnel » rend compte ici du sérieux de l'engagement dans l'activité artistique, ce que Popper croit voir au travers de la sollicitation du public, en même temps qu'il questionne les paramètres de professionnalisation dans des mondes artistiques où la qualité des artistes ne correspond pas avec une rémunération juste.

² L'ouvrage a été publié en 1975.

³ Popper, Frank. (1985). *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui* (p.12). Paris, France : Klincksieck Éditions.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 212.

⁶ *Ibid.*, pp. 212-213.

Premièrement, dans quelle mesure serait-il possible de générer un public entièrement habitué aux procédures et techniques de création des *musiques contemporaines*, y compris les genres rapportés au jazz et aux autres musiques improvisées ? De plus, pourrait-il vraiment « participer » à ces musiques par l'audition ? Deuxièmement, la connaissance de ces procédures de création garantirait-elle une réception pour ainsi dire « performante » de ces genres ? Sinon, comment se constituerait, ainsi, la réception⁸ appropriée à ces modalités de création ?

Nous pourrions initialement chercher à comprendre les linéaments de cette problématique dans le contexte de l'analyse faite par Pierre Bourdieu dans son œuvre *La Distinction*, surtout à partir des commentaires de la sociologue Anne-Marie Green⁹. L'*habitus*, tel que nous l'explique Bourdieu, revient à une « nécessité incorporée, convertit en disposition génératrice de pratiques sensées et de perceptions capables de donner sens aux pratiques ainsi engendrées »¹⁰. Il équivaut, selon Green, « aux goûts et aux aptitudes qu'un individu a acquis au cours d'un processus de socialisation », ou à un « système de préférences et de comportements » qui guide l'individu dans ses actions et qui lui semble « naturel », « inné »¹¹. Ainsi, « notre réception musicale comme nos goûts musicaux seraient dépendants de notre habitus »¹². Le concept de Bourdieu rend compte de l'importance que peut avoir l'enseignement pour la formation du goût musical. Mais il ne semble pas pouvoir expliquer la diversité des modes de réception présents dans la contemporanéité, surtout si nous considérons la personnalisation des pratiques d'audition rendue possible par les baladeurs à cassette¹³ et, après, les appareils numériques et MP3¹⁴.

Comme l'affirme Green, il est « beaucoup plus fréquent d'aimer la musique, non plus en connaisseur, mais plutôt en récepteur voire en consommateur »¹⁵. Donc, comment comprendre cette réception qui échappe à l'*habitus*¹⁶ ? Qu'est-ce qu'elle privilégie et laisse de côté ? Comment concevoir une réception capable d'appréhender l'univers musical dans toute sa diversité, et qui se constituerait en même temps que la musique est interprétée ?

⁷ Comme nous le verrons, l'idée d'une réception « performante » doit être relativisée, ne pouvant être comprise qu'à l'intérieur d'un code de valeurs relatives à une *culture d'audition*.

⁸ Anne Marie-Green définit la réception musicale comme une « manière d'écouter, c'est-à-dire, d'être un auditeur » (Green, 2007, p. 740). Nous pouvons ainsi dire qu'elle comprend les divers modes à partir desquels nous pouvons apercevoir, écouter, recevoir, réagir, agir ou participer à une musique, rythme musical ou exécution d'un instrument ou d'une voix.

⁹ Green, Anne-Marie, (2007). L'influence de l'espace sur la réception musicale. *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*. Arles, Actes Sud, 727-742.

¹⁰ Bourdieu, 1979. p.190.

¹¹ Green, *op.cit.* pp.728-9.

¹² *Ibid.*, p. 729.

¹³ Wikipédia : « Walkman est une marque déposée par l'entreprise Sony qui historiquement désigne les baladeurs à cassette qu'elle a vendus depuis 1979 ».

¹⁴ Green fait référence au walkman. Nous savons aussi qu'avec le MP3 (MPEG-1 Audio Layer 3, lancé en 1993), surtout à partir du partage de données sur les réseaux sociaux, l'audition regagne son caractère collectif et social.

¹⁵ Green. *op.cit.* p.732.

¹⁶ Ne figure pas dans cette affirmation l'adhésion indubitable au concept de Bourdieu. Nous reviendrons sur ce point au cours de ce texte.

Nous pourrions d'abord affirmer que de la défense d'une idée d'une certaine façon moralisatrice d'audition, vue comme contemplation pure, nous sommes arrivés récemment à des études qui cherchent à considérer l'écoute distraite comme une manière légitime de jouir de la musique. Pour retracer brièvement cette trajectoire nous ferons d'abord appel à Jean Molino qui, dans son texte *Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale*, témoigne :

L'étude de la réception, reprenant à partir de la Renaissance les théories antiques de l'*êthos* des modes, se fondait sur une *Affektenlehre* inspirée de la rhétorique : « L'objet de la musique est le son. Sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions. » (Descartes, 1966, tome I, p.13.) Mais les correspondances que l'on cherchait à établir entre les tonalités et les passions de l'âme restaient à la fois vagues, incertaines et plus théoriques qu'appuyées sur l'analyse empirique des réactions des auditeurs.¹⁷

Selon l'auteur, « ce qui nous donne peut-être une idée plus juste de ce qu'est la musique pour un auditeur, c'est la tradition à peu près ininterrompue de ceux qui la condamnent »¹⁸. Il s'agit d'une tradition ambivalente, où « il est rare que l'on proscrive absolument toute forme de musique, mais on oppose la bonne à la mauvaise ». On voit donc apparaître « un thème qui se retrouvera tout au long de la tradition anti-musicale : la mauvaise musique a partie liée avec l'amour charnel, dans lequel l'excès du plaisir produit le dérèglement ». Soumise au scrutin permanent, la musique arriverait au XX^e siècle comme symbole des traditions musicales populaires, des guitaristes persécutés par la police à Rio de Janeiro, des jazzmen frappés par les policiers à New York et de plusieurs autres exemples. Autrement, pour les gardiens de l'*establishment* et/ou de la morale et des bonnes mœurs (dans le mauvais endroit au mauvais « moment »), son ascension se marquerait par les extrêmes que l'historien Tim Blanning a qualifié de « triomphe »¹⁹ : l'élément agrégateur d'énormes auditoires et de « mondes de l'art »²⁰ urbain, traces de la consommation effrénée qui a irrité les esthètes de l'art « pur » – tout en continuant à être la cible de la tradition de condamnation relatée par Molino. Attachée à des causes religieuses, politiques ou « économiques », la musique peut être au service de bien des choses. Mais en échappant à ces cadres, elle devrait se limiter à des ghettos de fanatiques ou à des lieux d'audition individuelle et unique. Il n'est donc pas surprenant que beaucoup de récits qui rendaient compte d'une écoute propre, personnelle, soient condamnés²¹. Parmi eux, nous soulignerons celui de Stendhal, réduit à la condition de philistin à cause d'une audition franche, ouverte, mais aussi trop libidinale pour être considérée comme étant « sérieux ».

¹⁷ Molino, Jean. (2007). *Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale. Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*. Arles, Actes Sud, 1154-1196, 1154.

¹⁸ *Ibid.*, p.1155.

¹⁹ Blanning, T. (2011). *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo, Companhia das letras.

²⁰ Becker, 1988.

²¹ À cet égard voir aussi *Écoute - une histoire de nos oreilles*, de Peter Szendy.

« Récusera-t-on le témoignage de Stendhal parce qu'il est trop singulier, trop isolé »²² ?, se demande Molino. La réponse ne peut advenir sans la mention à d'autres cultures où, de l'Afrique du Nord ou du Moyen-Orient, le plaisir musical apparaît aussi lié à l'aspect physique et personnel de l'affectivité.

Et c'est justement dans un refus du plaisir que se fonde le modèle de l'audition défendu par un auteur hégémonique dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, Theodor Adorno. Il suffit d'analyser la typologie de comportements des auditeurs, développée dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, pour s'apercevoir que le comportement considéré comme le plus approprié se baserait sur une « pleine adéquation de l'écoute » à ce qui est discerné, celle qui correspond à la « conscience développée des musiciens professionnels les plus avancés »²³. Adorno n'envisage donc pas un univers mimétique propre et indépendant de la relation établie par le musicien professionnel. Cela nous aide à nous apercevoir que l'idée de « professionnalisation » du public, évoquée dans ce texte, ne correspond pas à une allégorie de la paradoxale relation entre l'audience et la scène, et n'est pas tellement distante du XX^{ème} siècle que nous serions inclinés à admettre. En fait, l'ampliation et la sophistication des procédures compositionnelles et interprétatives de la musique de concert exigeraient d'un auditeur *expert*, selon la terminologie d'Adorno, une étude approfondie de la musique et de son histoire, qui ne pourrait être obtenue qu'à travers une formation spécifique. Sinon, regardons ce que dit Adorno à propos du « comportement pleinement adéquat », qui « pourrait être qualifié d'écoute structurelle » :

Son horizon est la logique musicale concrète : on comprend ce que l'on perçoit dans sa nécessité, qui n'est à vrai dire jamais littérale-causale. Le lieu de cette logique est la technique ; pour celui dont l'oreille participe également à la pensée, chaque élément de ce qui est écouté est la plupart du temps immédiatement présent comme élément technique, et la signification se révèle essentiellement dans les catégories techniques. Ce type devrait aujourd'hui se limiter plus au moins au cercle des musiciens professionnels, sans que ces derniers ne satisfassent tous ces critères ; nombre d'exécutants y seront plutôt opposés.²⁴

Nous pourrions supposer qu'Adorno ne s'attendait pas à ce que ce type d'audition s'universaliserait, justement pour l'avoir défini comme paramètre de l'écoute du musicien. Est-ce qu'il devrait y avoir une inadéquation intrinsèque dans la relation que le public établirait avec la musique, indépendamment d'un processus de familiarisation ? En considérant que cela soit vrai, nous devrions donc affirmer que la musique moderne serait destinée plutôt aux professionnels de la musique qu'au public ? Selon Adorno, en fait, « quiconque voudrait faire de tous les auditeurs des experts se comporterait, dans les conditions sociales actuelles, de façon inhumainement utopique. La contrainte que la forme intégrale de l'œuvre

²² Molino, *op.cit.* p.1163.

²³ Adorno, 2009, p.17.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

exerce sur l'auditeur est incompatible non seulement avec sa nature constitutive, sa situation et l'état de sa formation musicale non professionnelle, mais aussi avec la liberté individuelle »²⁵. De plus, si pour Adorno aucun processus d'apprentissage ou familiarisation destiné à l'écoute musicale n'est capable de fournir à l'auditeur une connaissance pleinement « adéquate » de la musique, cela ne fait que légitimer le *bon auditeur*, catégorie qui prétend rendre compte de l'écoute musicale de l'amateur des arts, capable d'écouter « au-delà du détail musical », d'établir « spontanément des rapports », de « juger de façon fondée et pas uniquement d'après les catégories du prestige ou selon l'arbitraire du goût ». Cet auditeur, ajoute Adorno, comprend la musique « un peu comme on parle sa propre langue, même si l'on n'en connaît que peu ou pas du tout la grammaire ou la syntaxe, tout en maîtrisant inconsciemment la logique musicale immanente ». Notons que l'auteur a été sensible à l'importance du milieu dans la formation du bon auditeur, en conférant à sa musicalité une « certaine homogénéité de la culture musicale »²⁶ du point de vue historique, ce qui donne à un tel comportement des caractéristiques qui le rapprocheraient de l'*habitus* de Bourdieu.

Pour les objectifs de la présente réflexion, il serait intéressant de nous rappeler de l'importance donnée par l'auteur à ce qu'il appelle « l'initiative musicale du non-professionnel ». Son déclin, selon le philosophe, « sous la pression des médias de communication de masses et de reproduction mécanique », aurait causé une polarisation dans laquelle seulement les musiciens professionnels seraient capables d'une écoute totalement adéquate. Dans l'autre extrême, le « nombre croissant des auditeurs de musique dans leur ensemble », constaté par l'auteur, serait dépourvu de la connaissance nécessaire à une écoute considérée comme étant correcte²⁷, en même temps que le bon auditeur deviendrait chaque fois plus rare. Dans ce type de situation caractérisée comme provenant d'un « auditeur de culture ou *consommateur de culture* », le « plaisir de la consommation, de ce que lui offre, selon son langage, la musique, dépasse le plaisir de celle-ci, même en tant qu'œuvre d'art exigeant un effort de sa part »²⁸. En ayant pour habitude de collectionner les « faits biographiques » portant sur « les mérites des interprètes », il s'élaborerait une écoute atomisée, où l'auditeur resterait dans l'attente de moments connus et considérés comme étant représentatifs et grandioses. Dans de telles conditions, il se consumerait « d'après la valeur officielle de ce qui est consommé »²⁹. Adorno, donc, préconise une audition capable de se constituer autour de la spécificité de ce qui est écouté, c'est-à-dire, de l'œuvre, et de ce qu'il ne soit déterminé ni par des aspects considérés comme périphériques dans l'univers musical, comme ceux de la biographie et du style des artistes, ni par des prédispositions et aspirations

²⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁷ Les termes « connaissance nécessaire » et « écoute considérée correcte » ne prétendent qu'à cerner le regard adornien sur l'audition. Dans ce texte nous aurons l'occasion de démontrer notre distance par rapport à cette vision.

²⁸ Adorno. *op.cit.* pp.19-20.

²⁹ Cf: Dutra, A. (2019). Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique. *ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 5, I.S.S.N.: 2386-8260. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España).

personnelles de l'auditeur et de sa capacité de développement de son propre univers de références et de préférences par rapport à l'écoute. Cette dernière caractéristique est certainement prédominante pour *l'auditeur émotionnel*, dont la définition suivante nous rappelle la condamnation à la musique des critiques adressées à Stendhal. Après tout, il s'agit d'un type qui « ne se laisse pas déterminer par la relation avec la constitution spécifique de ce qui est entendu, mais par la mentalité qu'il possède, devenue largement autonome vis-à-vis de l'objet ». Son rapport avec la musique est donc « éloigné de ce qui est perçu : il lui est essentiel pour le déclenchement de motions pulsionnelles sinon réprimées ou domestiquées par les normes de civilisation, et devient souvent une source d'irrationalité »³⁰.

Le lecteur attentif aura aperçu comment la caractérisation adornienne de l'audition « adéquate » se rapproche de l'image de sérieux et de responsabilité que, selon Popper, les œuvres d'art contemporaines exigeraient du public. Si chez Adorno il s'agissait d'appréhender petit à petit la logique sous-jacente au résultat sonore de l'œuvre, dans l'art contemporain cette « réponse », qui est en même temps l'idéal de la réception, doit être « intellectuelle et physique », comptant donc sur la participation du public dans la constitution créative de l'œuvre. D'une part, alors que les arts contemporains exigeraient du spectateur les aptitudes d'un créateur, Adorno prétendait, d'autre part, investir l'auditeur avec la connaissance d'une espèce d'interprète musical et philosophique de l'œuvre. Cela serait pour l'auteur la seule méthode au travers de laquelle on pourrait penser à une responsabilité du public dans le processus de réception de l'œuvre. Sans prétendre revisiter la littérature critique du concept d'écoute chez Adorno, nous pourrions tout simplement réaffirmer la critique selon laquelle l'auteur ne semble pas être sensible à l'aspect - bien aperçu par Walter Benjamin - de ce que le changement de contenu des œuvres entraînerait une modification dans la propre perception humaine. En d'autres termes, Adorno est resté fidèle à l'idéal de l'écoute propre aux amateurs spécialistes de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle³¹. Devant assimiler techniquement et intellectuellement les transformations esthétiques et structurelles de l'histoire de la musique des derniers siècles, il a en même temps été capable d'imaginer son exécution comme le ferait un instrumentiste professionnel ou semi-professionnel. Il est difficile d'imaginer comment le dévouement de cet auditeur pourrait se transformer en l'aptitude du créateur, tout en ne restant pas dissimulé dans l'utopie d'un « spectateur professionnel ». Il suffit de penser à ces transformations entreprises dans le modèle de création musicale surtout à partir de l'établissement de l'« œuvre ouverte »³², laquelle a faculté d'offrir à l'interprète et ensuite au public l'idée de participation³³. À cet égard, le propos d'Henri Pousseur, compositeur et théoricien, est instructif lorsqu'il aborde le changement de paradigme concernant

³⁰ Adorno, *op.cit.* p.21.

³¹ Adorno dédie un chapitre entier de son *Introduction à la sociologie de la musique* à la musique de chambre (passage se rapportant surtout à l'époque de la sonate, qui va de Haydn à Schoenberg et Berg). Entre les divers aspects observés par l'auteur dans cette forme d'art, on peut noter l'équilibre entre l'art et la réception ainsi que l'indistinction entre ceux qui jouent et ceux qui écoutent.

³² Cf: Castanet. « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' ».

³³ Cf: Eco. *L'Œuvre ouverte*.

le rôle de l'auditeur dans le contexte de la musique de l'immédiat après-guerre 1945 :

L'on voit que dans la même mesure où la musique classique se rattachait à une certaine conception du monde, dans la même mesure où elle avait permis à cette conception de se réaliser, la musique de type webernien manifeste, elle, un état d'esprit essentiellement moderne, état d'esprit que l'on retrouve dans un grand nombre d'autres disciplines de pensée contemporaines et dans lequel l'homme d'aujourd'hui a résolu de donner un fondement satisfaisant, une orientation adéquate au monde actuel d'appropriation des richesses de la nature. La raison n'est plus considérée comme une unité stable et achevée, susceptible, vu sa liberté absolue, de mettre en forme les données amorphes de la matière, et l'on a reconnu que notre liberté ne pouvait être une liberté authentique que parce qu'elle était une liberté sous condition, fondée sur la solidarité - elle-même mouvante et inachevée - du monde et de la conscience réalisante. C'est ainsi que l'auditeur d'une musique sérielle (post-dodécaphonique, bien entendu) devra faire beaucoup moins preuve de passivité dans l'audition que l'auditeur d'une musique classique. (...) La musique nouvelle, au contraire, tend à promouvoir des actes de liberté consciente. Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie.³⁴

L'analyse de Pousseur est utilisée ici pour tenter de délimiter la transformation d'une écoute passive, modelée par l'œuvre classique, à une autre, moderne, post-dodécaphonique, à qui l'on donne plus de liberté d'action au milieu d'un horizon beaucoup plus large de relations entre les phénomènes. Néanmoins, elle doit rester guidée par une idée de l'œuvre qui, comme l'atteste Peter Szendy, est aussi celle d'une structure où l'auditeur cherche à « saisir un tout qui s'articule en parties... »³⁵. Pousseur, donc, ne fait que délimiter la transformation à partir de laquelle l'auditeur a la permission pour établir son propre réseau de relations entre les événements sonores, tel un lecteur qui, orienté auparavant uniquement par l'analyse officielle d'un commentateur, conquiert maintenant le droit de souligner lui-même les extraits qu'il considère comme étant plus intéressants dans le texte originel. On maintient ainsi ce que Szendy a appelé un « régime d'écoute moderne », qualifié jadis par Adorno de « structurel », et qu'il a cherché à comprendre à partir d'une idée de « devoirs d'auditeur » incrustée dans les droits de l'auteur³⁶.

³⁴ Pousseur. (Janvier 1960). Vers un nouvel univers sonore. *Esprit*, 60-61. <https://esprit.presse.fr/article/pousseur-henri/vers-un-nouvel-univers-sonore-16440>

³⁵ Szendy, 2001, p.32.

³⁶ *Ibid.*

Si Adorno hiérarchise les auditeurs à partir de la familiarité à la construction structurelle de l'œuvre, Pousseur, dans ce sens, viendrait relativiser les critères de structuration de la pensée sur sa réception, redessinant ses dimensions d'abordage, ses points de références et ses échelles de valeur, de façon à permettre à l'auditeur un spectre plus large « d'action ». Rappelons-nous ici la critique du philosophe allemand vis-à-vis de la mentalité indépendante de *l'auditeur émotionnel*. Souvenons-nous de ce qu'il qualifie comme étant le « caractère fictif des émotions d'écoute », au travers duquel les auditeurs utiliseraient la musique comme « récipient dans lequel il verse ses propres émotions angoissantes, 'librement flottantes' selon la théorie psychanalytique »³⁷. Sans vouloir comparer les analyses psychanalytiques et déterministes portant sur l'écoute, qu'elles soient considérées comme « émotives », « actives » ou pas, avec les commentaires de l'auteur de *l'Introduction à la sociologie de la musique*, nous pourrions tout simplement dire que c'est justement cette capacité et cette prédisposition à la création personnelle, qui ont configuré l'écoute participative que nous prétendons affirmer ici.

Pour essayer de répondre aux questionnements proposés au début de ce chapitre, nous pourrions dire que la critique musicale s'est maintenue tributaire d'une notion d'œuvre, même en ayant oscillé entre la description (objective) des œuvres et les impressions (subjectives) qu'elles suscitent. Comme l'affirme Szendy, elle s'est restreinte à l'adaptabilité de la musique³⁸ à l'action de l'auditeur, en réduisant concomitamment son rayonnement. La transmission adornienne d'une connaissance musicale et historique sur l'œuvre, considérée comme un antidote à l'écoute personnelle, désinformée ou refusée, figure aussi l'acculturation de l'auditeur à une valorisation propre à la musique de concert européenne. A cet égard, il est intéressant de noter que l'auteur n'a pas mentionné, dans sa caractérisation de *l'expert*, que l'autonomie de la réception du professionnel de la musique peut parfois être limitée par son manque d'exemption par rapport à une œuvre particulière, son esthétique, sa conception, son auteur et ses interprètes. La connaissance acquise et la mise en action dans la réception pourrait se concentrer ici sur la recherche du défaut et de la valorisation personnelle, ce qui compromettrait la liberté de son *audition*. En d'autres termes, personne ne pourrait être plus « émotionnel », dans le sens d'une partialité, que l'auditeur qui juge avec des valeurs déterminées auparavant par une connaissance qui est aussi relative à sa culture et à sa formation. Cette valeur est d'autant plus déterminante si l'on tient compte qu'il s'agit d'une œuvre d'essence sociologique. La typologie d'Adorno, respectueuse et diligente envers l'écoute des grands musiciens professionnels, austère et inflexible envers les comportements des auditeurs et des consommateurs culturels communs³⁹, est avant tout ethnocentrique. Ses

³⁷ Adorno. *op.cit.* p.22.

³⁸ Szendy. *Ibid.*, pp. 30-31 ; p. 48.

³⁹ Deux des comportements musicaux décrits par l'auteur font référence directe à la musique populaire. Il s'agit de *l'expert en jazz* et du *fan de jazz*. Le premier ne se rapporte pas à l'expert en soi, mais est « apparenté à l'auditeur de ressentiment dans son habitus de 'l'hérésie reçue', de la protestation récupérée socialement et devenue inoffensive contre la culture officielle. (...) Lui aussi comprend parfois – pas toujours – adéquatément son objet, tout en participant aux limitations et ce qui est réactif. (...) Il se considère lui-même à tort comme audacieux et avant-gardiste, alors que ses excès les plus extrêmes ont été dépassés et amenés à conséquence depuis

« comportements musicaux », s'ils ne peuvent pas être lus comme une invitation au sérieux envers la musique, seraient comme l'instauration d'une critique typique des condamnations à la musique abordées par Molino et des critiques portant sur les « emprunts d'auditeur »⁴⁰ relatés par Szendy : ces remarques concernent un certain contrôle des mauvaises écoutes critiques, ainsi que d'innocentes et élogieuses mentions relatives à d'autres territoires de création. Compte tenu d'un des objectifs de ce texte, il est à noter que cet aspect tente de circonscrire l'analyse des conditions de l'établissement d'une écoute d'ordre anthropologique⁴¹.

Si la connaissance relative aux créations musicales provient en général d'une culture spécifique – et donc jamais exempte – ; si, au contraire, c'est le désir de participation qui doit guider la réception⁴², alors il nous reste une question importante à poser : Comment pouvons-nous penser à un modèle d'action à travers l'audition passible d'être appliquée à toutes des formes musicales, qu'elles soient classiques et modernes, européennes ou pas ?

Nous pouvons d'abord affirmer que l'écoute qui préexiste en tant que connaissance chez Adorno ou en tant que formation chez Bourdieu, ou même en tant qu'« art de l'écoute distraite » chez Szendy⁴³, se remet à un même type de procédure qui présuppose la répétition dans l'audition. Dans le cas de l'écoute de l'œuvre d'art il ne semble pas qu'il y ait de réels doutes. Pour l'auditeur, c'est bien la répétition qui donne l'identité. En ce qui concerne l'écoute distraite, si la musique utilisée comme paramètre d'étude se modifie constamment, il devient plus difficile d'être sûr de soi (si ce qui provient au moment de l'audition vient de l'altération de l'objet musical ou de la manutention de l'indifférence du sujet). Donc, il ne nous serait possible de mieux connaître cette interrelation qu'à travers la répétition de l'œuvre ou de sa réinterprétation⁴⁴. De l'autre côté, seulement une ethnographie de la réception musicale nous permettrait de comprendre si l'écoute distraite peut se constituer comme une activité ou comme une action capable de générer ou amplifier l'intérêt pour d'autres formes de musique. Dans ce sens, il nous serait intéressant de chercher à découvrir si l'écoute distraite peut se configurer comme une espèce de recul par rapport à l'importance donnée à la musique, ou si, au contraire, elle agirait comme l'ampliation du temps dédié à la réception, pouvant même contribuer à générer de l'intérêt pour d'autres genres

plus de cinquante ans par la musique sérieuse ». (Adorno, *op.cit.* p.24-25). Donc, selon l'auteur, l'idéal d'adéquation ne garantirait, dans l'écoute du jazz, une conformité à l'écoute musicale en fait, mais seulement à l'objet jazz, qui « dans ses aspects décisifs comme l'harmonie impressionniste élargie et la forme simple standardisée (...) reste prisonnier d'un rayon d'action très étroit » (*Ibid.*, p. 25).

⁴⁰ Il s'agit de la procédure que Szendy relie aux modestes inventions d'un auditeur, c'est-à-dire aux inventions des « notes (musicales) en bas de page » (Szendy, *op.cit.* p.37).

⁴¹ Conformément à ce que nous avons dit, cela serait une écoute « capable d'appréhender l'univers musical dans toute sa diversité ».

⁴² Réponse à une question présentée au début du présent chapitre.

⁴³ Ou cette connaissance serait, d'une autre manière, peu utile aux intentions de cette proposition.

⁴⁴ Nous pensons ici aux réinterprétations d'une musique populaire qui, bien que différente dans l'exécution, conserve la structure, le rythme et surtout la mélodie, reconnaissable entre tous.

musicaux et pour d'autres musiciens en plus que pour ceux qui sont habituellement appréciés.

De plus, bien que Pousseur présente l'activité de l'auditeur dans le contexte de la musique post-dodécaphonique comme celle d'un univers beaucoup plus large de possibilités, elle exigerait aussi un plus grand discernement par rapport à l'aspect phénoménal des événements musicaux. Cela nécessiterait une connaissance et une familiarité encore plus grandes avec la pratique et l'étude de la musique de la part des auditeurs. Un tel facteur aboutirait à corroborer l'aspect pragmatique de la typologie des auditeurs chez Adorno en ce qui concerne l'emphase de la connaissance musicale comme condition d'une audition adéquate qui, de la même façon, ne se donnerait que par la répétition.

Il nous resterait donc à appréhender ce qui pourrait arriver au moment de l'audition. Nous proposerons donc un abord de la réception des musiques improvisées dans les traditions idiomatiques ou de l'improvisation libre, qui par leur nature de création instantanée ne peuvent être répétées. Elles comprennent toutes les musiques qui utilisent des procédures relatives à l'improvisation, y compris le vaste territoire des musiques improvisées influencées par le jazz. Surtout, elles ont montré dans le mouvement des collectifs d'improvisation libre de la fin des années 1960 un moment privilégié, où les auditeurs participaient du processus de création avec les musiciens.

Nous pouvons d'abord proposer que l'audition de l'improvisation libre, en ce qui concerne l'occurrence désordonnée⁴⁵ des événements sonores, et en raison de l'absence d'une logique formelle dans sa structure, serait d'une certaine façon plus complexe, déléguant à l'auditeur une plus grande « responsabilité »⁴⁶ dans la perception des interrelations entre les sons. Il est inutile de rappeler ici que les musiques d'improvisation idiomatique, comme celles originaires de l'univers jazzistique, tendraient à exiger une plus grande familiarité avec l'étude de la musique que son relatif populaire, la chanson. Sur ce point, il n'y aurait rien de spécifique dans la réception de la musique d'improvisation : en fait, les idées d'Adorno qui prescrivaient la connaissance et celles de Bourdieu qui alléguaient la prééminence de la formation étaient concomitantes. Ce n'est donc pas par hasard qu'un auteur bien versé dans les études sur l'improvisation comme Clément Canonne⁴⁷ a pu définir le modèle de l'auditeur de l'improvisation d'une manière qui nous rappelle la prescription de la connaissance pour l'audition adéquate arrêtée chez Adorno. Il nous resterait l'affirmation de la possibilité ethnologique comme découverte heureuse d'un autre territoire musical, auquel il

⁴⁵ Caractériser l'improvisation est un exercice qui consiste à remonter le sens originel et non scientifique de certains termes qui, au contraire, sonneraient comme un jugement de valeurs intrinsèque, relatif à l'absence d'attributs formels préalables.

⁴⁶ Référence à la problématique de Popper, citée au début de cette étude.

⁴⁷ Canonne défend l'existence d'un lien entre la nature ontologique des musiques improvisées et le type d'appréciation esthétique qu'elles suscitent. Cette liaison dépendrait en partie d'une acculturation de l'auditeur aux caractéristiques de la création instantanée, et d'un mode de réception approprié à cette modalité de création. Canonne, C. (2013). L'appréciation Esthétique de L'improvisation. *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue, www.fupress.com/aisthesis, ISSN 2035-8466, 331-356.

pourrait toujours s'attacher une identification instantanée. Le récepteur proposé par Canonne serait à cet égard déjà un non novice, c'est-à-dire, un connaisseur de l'art de l'improvisation⁴⁸. Dans sa proposition militant pour la pratique musicale, il n'y a pas l'affirmation de la singularité de l'improvisation libre par rapport à l'ouverture à toutes les cultures. Cette réception, qui peut se constituer comme un intéressant exercice pour les musiciens, amateurs ou spécialistes, n'est pas immédiatement accessible aux auditeurs ordinaires. Cela nous aide à comprendre le paradoxe du free jazz et d'autres formes d'art, engagées politiquement dans la lutte pour l'égalité des droits. En fait, ces protagonistes parlent proportionnellement pour le compte de moins d'auditeurs, surtout ceux vers lesquels le message se dirige⁴⁹. La contradiction d'une plus grande préparation nécessaire de la part des auditeurs de la « musique créée dans l'instant » est une des inconciliables questions dont le paradoxe est plus accepté que la logique.

La possibilité de propagation d'un modèle de participation des auditeurs – qui a comme prédécesseur les collectifs d'improvisation comme le *Spontaneous Music Ensemble* et le *Musica Elettronica Viva*⁵⁰ – donnerait à la réception un caractère plus adapté à tous les types d'auditeurs. Cette réception, pensée dans le contexte de questionnement du privilège de la création typique des années postérieures à 1968, existe aujourd'hui dans plusieurs types d'ateliers d'improvisation libre⁵¹. Ces activités pourraient englober les formes d'improvisation idiomatique, dans des activités ludiques qui permettraient l'expérimentation de sons par tout public.

Si la singularité éphémère de l'instant d'improvisation collective est réfractaire à la prescription de formules ou de concepts qui seraient difficilement applicables à d'autres occurrences de cette modalité de création musicale, nous pouvons au moins suggérer quelques aspects qui devraient être pratiqués dans les ateliers et les activités avec les auditeurs-participants. Au travers de la recherche de terrain et de l'application de questionnaires de participation, nous pensons arriver à une

⁴⁸ L'auteur étend à d'autres formes d'art la nécessité d'une familiarité avec la pratique. De plus, cela viendrait grâce à une connaissance préalable et conceptuelle de l'improvisation de la part du récepteur : « (...) cette capacité à simuler les états mentaux des improvisateurs, à se projeter à leur place, à chausser leurs souliers, semble devoir nécessiter de la part de l'auditeur une certaine familiarité avec la pratique de l'improvisation, qu'il possède une idée de ce à quoi il est en train d'assister, ce qui ne va pas de soi a priori. En même temps, une telle objection n'est pas spécifique au seul cas des musiques improvisées. Il est trivial de dire que, pour appréhender une improvisation comme improvisation, il est nécessaire que l'auditeur possède la catégorie 'improvisation' » (Canonne. *op.cit.* pp.350-351).

⁴⁹ Cela nous rappelle l'analyse de Jacques Rancière vis-à-vis de la réception chez Bertold Brecht. Ce dernier avait pensé à une façon de prévoir l'effet de l'œuvre sur le public, en cherchant à générer un engagement politique de la part des spectateurs. Contre toute attente, il visait à ne parler qu'à ceux qui étaient favorables à son message, en ne générant jamais l'effet attendu.

⁵⁰ Voir, entre autres, *Esthétique de l'improvisation libre - Expérimentation musicale et politique*, de Matthieu Saladin, et *Musique et Contestation*, de Jean-Yves Bosseur.

⁵¹ Par exemple, Chefa Alonso, qui a coordonné des ateliers d'improvisation libre au Brésil et dans d'autres pays. Voir : Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira. (2015). *Ciranda de Sons - Práticas criativas em Educação Musical*. São Paulo, Editora Unesp.

compréhension plus diversifiée, d'ordre ethnographique, des questions relatives à ces pratiques.

Nous proposons donc un index thématique pour les observations futures à partir de l'abord d'une notion développée par le musicologue Mathias Rousselot. Ainsi, pour que la réception musicale de l'instant d'audition contienne un composant anthropologique de curiosité par rapport à la diversité de formes musicales et modalités de création, elle doit avant tout être pensée dans le sens de la sérendipité qui participe de l'improvisation comme outil de civilisation. Elle concerne l'ouverture pour la possibilité de la découverte fortuite et de du hasard heureux. Selon Rousselot, la sérendipité concernerait ceux qui sont aptes à « pressentir les choses qu'il ne cherche pas, à entrevoir les raccourcis insoupçonnables et salutaires »⁵². Par conséquent, il nous serait nécessaire d'insérer l'audition dans un contexte d'action concernant la (re)découverte de l'univers musical qui peut constituer chaque instant. La production sonore expérimentale et rudimentaire de l'auditeur commun, vue comme audition de soi-même, nous ferait donc établir des dialogues sonores et musicaux. Selon un intéressant parallèle réalisé par l'auteur de *L'Étude sur l'improvisation musicale*⁵³, il nous serait illogique de chercher quelque chose que nous ne connaissons pas, puisque absent dans notre capacité de représentation ou de notre imaginaire. Si, comme l'affirme Rousselot, l'improvisation s'apparente à cette expérimentation qui nous autorise à des découvertes inespérées, la pratique musicale des auditeurs permettrait l'insertion des aspects cruciaux de l'audition musicale – comme la simultanéité de sons et le discernement de timbres, hauteurs, intensités – dans l'imaginaire de l'auditeur, dans des activités en même temps récréatives et éducatives. La première expérimentation sonore d'un auditeur représente non seulement la découverte de l'écoute instrumentale de soi-même, mais aussi le moment d'une première rencontre avec la dimension dialogique de l'improvisation⁵⁴. Cette expérience peut donc être vue comme un modèle de la réception musicale. En retournant au point de départ de ce texte, si la réception musicale est propre à une époque, d'une forme musicale et d'un lieu, c'est parce qu'elle est l'endroit où se donne le partage de valeurs relatives à une culture (ou même un dialogue entre cultures). Une réception réussie serait dans ce sens l'instauration d'une connaissance communautaire commune, qui rapprocherait les auditeurs des musiciens dans un horizon de valeurs partagées. Il s'ensuit qu'écouter et jouer sont comme deux faces d'un même échange, et que par conséquent nous pouvons parler d'une culture d'audition. Si d'une part l'acculturation naturelle de l'auditeur par la connaissance ou par la formation a été pensée comme la seule possibilité d'un changement dans l'horizon de l'écoute, de l'autre la négation de l'aspect personnel de la réception a fonctionné dans le sens d'un double ethnocentrisme : d'un côté par l'eurocentrisme de son modèle de création et de valeur ; de l'autre comme une négation de la possibilité de

⁵² Rousselot, 2012, p.56.

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴ Selon Clément Canonne « si l'activité d'écoute présente une certaine dimension improvisatoire, l'activité d'improvisation présente elle aussi une dimension 'aurale'. C'est en effet ce que l'improvisateur entend qui conditionne son action d'improvisation ». (Canonne, *op.cit.* p.344).

l'écoute comme échange culturel. L'audition chez Adorno ne peut fonctionner que comme une réaffirmation identitaire similaire à la démarcation d'un territoire de validation. Pourtant, l'audition en action dans la réception musicale pourrait démontrer comment cette réaffirmation est faite de manière exemplaire à travers le contact avec d'autres cultures, lorsque nous comprenons notre réalité particulière et apprenons à appréhender nos valeurs comme les « nécessités incorporées » dont nous parlait Bourdieu. Cette audition *anthropologique* nous permettait de relativiser notre propre richesse intime à travers le contact avec d'autres formes de pensée et d'action par rapport à la musique, c'est-à-dire, avec différentes « nécessités incorporées », qui généreraient différentes pratiques culturelles.

Nous ne pouvons pas nier les différences culturelles qui se poseraient comme des barrières à la possibilité d'une réception ouverte à toutes les formes musicales. Néanmoins, nous pourrions orienter les auditeurs vers une espèce d'ethnologie de l'audition. Dans ce cas, l'auditeur deviendrait capable de capter, dans l'écoute de l'autre, la différence à la lumière de la surprise et de la découverte relative à la sérendipité comme instantané de bonheur. L'instant de l'improvisation d'un auditeur serait donc un dialogue entre cultures d'audition qui, comme tel, ne pourrait se réaliser qu'au travers d'un « tâtonnement » par la « langue » et la « culture » de l'autre. Il s'ensuit que la beauté de sa sonorité se doit d'être analogue à celle de l'anthropologue Anthony Seeger, lequel se disait être un enfant dans le monde de la nouvelle culture avec laquelle nous avons des contacts. Nous comprenons ainsi que cette possibilité se constitue comme une vocation pour la réception des musiques improvisées, et que cette pratique des auditeurs compose dans l'immédiat de l'interaction avec les participants un type de culture ethnographique de l'audition musicale. Les récits d'un instructeur et d'un observateur participant peuvent ainsi se constituer comme l'esquisse d'une recherche sur le terrain à propos d'un thème donné.

La déclaration de Popper sur un changement dans les « nécessités esthétiques de la population » renvoie du point de vue de la culture aux « nécessités incorporées » de Bourdieu. À travers l'aspect esthétique elles se rapporteraient au goût musical, au subjectivisme radical et à la stratégie de consommation qui leur sont associés. Comme nous l'avons vu, Popper spécule que ces nécessités « ne seraient plus satisfaites par des conduites conventionnelles de consommation, mais par des formes déterminées d'action, et l'idéal de l'art *par tous* viendrait succéder à celui de l'art *pour tous* ». Les ateliers d'improvisation pour tout public pourraient être pensés comme une manière particulière de se rapporter à la musique, mise à part l'audition passive ou distraite. La participation figure le pont qui relie la réception à la production dans un art de l'écoute simultanée, en même temps *pour* et *par tous*. Elle n'est ni dans le passé de la répétition, ni dans l'avenir de la prévision, elle rayonne, *hic et nunc*, au moment même de l'improvisation.

Bibliographie

- Adorno, T. W. (2009). *Introduction à la Sociologie de la Musique*. Editions Contrechamps.
- Becker, H. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Blanning, T. (2011). *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Bosseur, J-Y. (2019). *Musique et Contestation*. Minerve.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Canonne, C. (2013). L'appréciation Esthétique de L'improvisation. *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue, www.fupress.com/aisthesis, ISSN 2035-8466, 231-254.
- Castanet, P. A. (2019). L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte'. In *Écoute multiple, Écoute des multiples* (Eds. P. Fargeton & B. Ramaut-Chevassus), Paris : Hermann.
- Dutra, A. (2019). *Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique*. ITAMAR. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, No 5, 305-312, I.S.S.N.: 2386-8260. Valencia, Spain : Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València.
- Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Green, A-M. (2007). L'influence de l'espace sur la réception musicale. In *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, (Ed. J. Hérisson), Arles : Actes Sud, 727-742.
- Popper, F. (1985). *Art, Action et Participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, France : Klincksieck Éditions.
- Pousseur, H. (Janvier 1960). Vers un nouvel univers sonore. *Esprit*, 60-1. Retrieved from <https://esprit.presse.fr/article/pousseur-henri/vers-un-nouvel-univers-sonore-16440>.
- Molino, J. (2007). Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale. In *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V, L'unité de la musique*, (Ed. J. Hérisson), Arles : Actes Sud, 1154-1196.
- Rousselot, M. (2012). *Étude sur l'improvisation musicale – Le témoin de l'instant*. L'Harmattan.
- Saladin, M. (2014). *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*. Les presses du réel.
- Szendy, P. (2001). *Écoute – Une histoire de nos oreilles*. Les Éditions de Minuit.