

Szendy, Peter. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2007.

Szendy, Peter. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2001.

Szendy part d'un fantasme qu'il a repéré dans l'actualité politique et médiatique autant que dans nos comportements actuels : un fantasme d'écoute, c'est-à-dire d'être écouté (2007 : 14). Ce fantasme d'être écouté se précise suivant différentes attitudes d'une oreille qu'on pressent, qui sont autant de niveaux d'écoute : fantasme d'être *entendu*, d'être *capté* ou *intercepté*, d'être *épié* ou *surveillé*. À ces attitudes d'une oreille pressentie correspondent des modes de parole de celui qui se sent écouté : parler pour ne rien dire, confier un secret, livrer une pensée ou une opinion (13). Ce fantasme d'écoute hante les scènes de notre vie quotidienne comme les scènes fictives (théâtre, opéra, cinéma, littérature). La double question de Szendy est donc la suivante : d'où vient ce fantasme et d'où tire-t-il sa « force de hantise » (14). À cette double question, il va donner deux réponses articulées l'une à l'autre, dans une sorte de présupposition réciproque. Il va trouver une réponse dans une histoire des dispositifs concrets d'écoute (Bentham et son « panacoustisme », p. 32 à 39), des modes d'analyse musicologique (l'écoute structurelle d'Adorno, p. 56 à 63), des œuvres de fiction. Il va trouver une réponse dans des postures fondamentales de l'écoute, dans une sorte d'analyse transcendantale : si nous avons l'impression d'être écouté, c'est qu'il y a une « affinité structurelle » entre écoute et espionnage (18). L'espionnage n'est pas seulement l'un des plus vieux métiers du monde (réponse historique), c'est une posture fondamentale de l'écoute, une condition de l'écoute (réponse transcendantale) : « tout auditeur est peut-être d'abord et avant tout un espion » (18 et 23).

Cette écoute espionne possède trois traits fondamentaux, qui s'actualiseront tantôt dans un dispositif de surveillance, tantôt dans une méthode d'analyse, tantôt dans la mise en scène d'un opéra, tantôt dans le récit d'un film, etc. Le premier trait de cette écoute espionne, c'est le suivant : elle est une auscultation anticipée, la prévention par l'écoute (d'un danger, essentiellement). Par auscultation anticipée, Szendy entend deux choses : l'écoute *devance* ce qui va se faire entendre (la puissance ou le danger), *pour lui préparer ou pour lui frayer une voie* (2007 : 17). Le deuxième trait de cette écoute espionne, c'est qu'elle écoute ainsi pour limiter, contenir et faire obstacle à ce qui déborde ou ce qui dépasse les sens et le sens. Troisième trait : cette auscultation et cette limitation passent par une multiplication des écoutes. L'oreille espionne est non seulement plurielle (plusieurs oreilles dispersées), mais elle écoute écouter. C'est pourquoi Szendy peut dire que notre fantasme d'être « sur écoute » trouve son fondement dans une « surécoute » fondamentale de l'oreille. Cette surécoute prend plusieurs formes : intensification de l'écoute (26), indiscretion auditive (27), écouter l'autre écouter (28), multiplication des points d'écoute (29), captation à distance (30) et enregistrement (30). Toutes ces formes sont des actualisations des trois traits fondamentaux ; elles mettent tout en œuvre pour obtenir une réception augmentée et une rétention généralisée (31). La surécoute devient donc une esthétique de l'espionnage en ce premier sens : c'est une esthétique transcendantale ; elle pose les conditions *a priori* de la sensibilité (auditive).

Cette surécoute fondamentale, Szendy la retrouve dans les travaux archéologiques de Roland Barthes et de Nietzsche. Et la retrouvant chez eux, il en retrouve la cause essentielle : la peur. Les traits fondamentaux de la surécoute (auscultation anticipée, limitation, multiplication) ont pour cause la peur. Cette peur n'est pas un sentiment, mais un mode de vie ; ce n'est pas une passivité, mais la puissance de toute écoute (2007 : 48). Pour Nietzsche, l'oreille est l'organe de la peur parce qu'elle s'est développée « dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur » (47, note 1). Pour Barthes, les trois âges de l'écoute sont autant de modalités différentes de cette peur (alerte, inquiétude, panique). Chacun de ces âges historiquement datés persiste dans l'actualité sous la forme d'un type d'écoute. Premier type d'écoute : tendre son oreille vers des *indices* (qui sont toujours implicitement des signaux d'alerte). Il s'agit ici d'écouter le *possible*, ce qui peut avoir lieu. Ce type d'écoute nous rappelle une donnée fondamentale de l'écoute : elle se définit toujours en rapport à un *territoire* ; elle est toujours implicitement prédatrice ou défensive ; elle guette toujours ce qui peut *avoir lieu* (50). Deuxième type d'écoute : capter par l'oreille des *signes* que je vais devoir déchiffrer suivant un *code* (avec à l'horizon l'inquiétude de n'y pas parvenir). Il s'agit ici d'écouter le *secret* ; c'est une écoute herméneutique qui vise à décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet. Troisième type d'écoute, moderne celui-là, c'est-à-dire, pour Barthes, le nôtre encore naissant : balayer des *espaces inconnus*, en laissant surgir *des signes sans détermination* ou classement. Il s'agit maintenant de tendre l'oreille vers le *sens* toujours incertain, d'où la panique. Cette écoute du troisième type va être importante pour Szendy ; il va y puiser sa propre posture d'écoute, c'est-à-dire un mode de lecture du texte, de la musique, du cinéma ou de l'opéra : une lecture qui circule, se multiplie, bifurque, compose des lignes et des points d'écoute (54). Mais il ne va pouvoir atteindre à cette posture qu'en traquant les dangers que contient ce troisième type d'écoute, car cette circulation ou ce flottement de l'écoute peut devenir le plus redoutable mode de contrôle ou de surveillance (du texte, de la musique, etc.) : changement incessant du maillage, ajustement continu du réseau (53).

La surécoute devient donc une esthétique de l'espionnage en ce deuxième sens : elle est un mode de lecture ou d'écoute du texte (musical, littéraire ou filmique). La surécoute, c'est plus précisément deux modes possibles de lecture ou d'écoute : l'écoute structurelle ou l'écoute plastique. Et ces deux modes d'écoute, il ne faut pas seulement les comprendre comme ceux du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur ; ils sont aussi inscrits dans le texte : les œuvres construisent en elles-mêmes leurs points ou leurs lignes d'écoute, elles aménagent en elles-mêmes à l'avance des écoutes qu'il nous faut écouter (2007 : 68-69). Écouter une œuvre, c'est en ce sens toujours la surécouter : l'écouter s'écouter elle-même. Premier mode de surécoute : l'écoute structurelle, qui a trouvé son plus grand défenseur chez Adorno. Pour en comprendre le fonctionnement, il faut remonter au présupposé principal du philosophe. Adorno présuppose que l'auditeur écoute une œuvre, c'est-à-dire quelque chose a) qui est objectivement structuré, b) qui possède une signification propre, c) qui s'ouvre à l'analyse et d) qui peut être perçu et compris à des degrés de justesse divers (2001 : 125). De tous les types d'écoute recensés par Adorno (celles du bon auditeur, du consommateur de culture, de l'auditeur émotionnel, de l'auditeur de ressentiment, de l'auditeur de divertissement et de l'indifférent à la musique), l'écoute structurelle est celle qui peut évidemment le mieux rencontrer une telle œuvre. C'est une écoute à distance, qui écoute le détail dans l'instant présent, en l'inscrivant dans le tout de la structure spatialisée. Mais si la surécoute est aussi intérieure à l'œuvre elle-même, on doit dire que l'écoute structurelle est un système d'auto-surveillance de l'œuvre par elle-même, dont la cohérence

interne est une réponse paniquée aux débordements de la musique par le son, par l'interprétation, par l'écoute (60). Chaque instant sonore est censé communiquer avec les autres en permanence, si bien que la musique devient un autre mot pour dire le « fantasme d'une grande centrale d'écoute », une « hyperopératrice assurant toutes les liaisons, gardant toujours et partout le contact radio avec ses agents » (110). Les partisans de cette écoute structurelle sont évidemment sceptiques à l'égard de certaines formes de musique, à commencer par le jazz et son mode d'improvisation. Mais le jazz n'en possède pas moins sa propre surécoute interne, laquelle pointe en direction du second mode d'écoute, l'écoute plastique : écouter (en jouant ou non) du jazz, c'est non plus surveiller à distance, mais traquer de proche en proche, poursuivre en improvisant ce qui fuit à mesure qu'on le traque (61), oreilles mobiles sensibles aux bifurcations incessantes, accueillantes aux détails en lui-même et pour lui-même (139). Écouter, c'est donc chaque fois écouter l'œuvre s'écouter elle-même, mais l'important est toujours de savoir si l'écoute de l'œuvre par elle-même est celle d'une seule oreille panacoustique ou celle de multiples oreilles vagabondes.

Cette deuxième écoute, c'est donc l'écoute plastique. On pourrait définir son versant interne à l'œuvre en suivant une allégorie de Kafka (voir « Le Terrier »). Des sentinelles sont placées dans l'œuvre et elles en surveillent la progression. Elles attendent une effraction pour s'activer, dans la mesure où cette effraction est le signal que l'œuvre se défait, doit se refaire, pour se défaire et se refaire à nouveau. Dans cette activité de construction et de reconstruction, les sentinelles s'écoutent travailler à reconstruire l'œuvre à partir de l'effraction et, s'écoutant, elles multiplient les effractions. Au point de se rendre compte qu'elles sont écoutées par l'œuvre elle-même, parce que l'œuvre d'art est finalement un réseau incontrôlable (76 à 79, 132). On pourrait définir son versant externe à l'œuvre en suivant le travail de Michel Butor dans *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Dialogue signifie ici intercaler un texte entre les variations, lequel texte est un ensemble de moyens structurels, verbaux, descriptifs, métaphoriques, une machine à prospecter l'œuvre pour en révéler les richesses (2001 : 156). Révéler signifie ici deux choses. D'une part, rendre sensible par la nomination, faire entendre des dimensions musicales par la seule force de la description ou de la métaphore. D'autre part, transformer, diviser et démultiplier l'œuvre, lui donner de l'expansion, la sortir d'elle-même en détaillant ses flux, la faire proliférer en tous les sens, sémantique, graphique, optique, allégorique, littéral, littéraire... (2001 : 159). L'écoute plastique est en ce sens une écoute performative, dans les deux sens du terme : c'est une performance et c'est un acte de langage.

Le modèle sous-jacent à cette surécoute plastique, c'est celui d'une lecture qui est en même temps réécriture : c'est l'activité d'un lecteur, qui sait déplacer, grouper, combiner, agencer, qui réécrit l'œuvre qu'il lit (2001 : 160). Cette lecture, qui est en même temps réécriture, c'est celle de la traduction et de la critique pratiquées par les romantiques. Pour les romantiques, l'œuvre originale n'arrive jamais à exprimer complètement l'idée qui la hante, elle demande à être transformée pour reprendre sa tentative d'expression de l'idée qui lui échappera toujours. Par conséquent, la traduction rend manifeste la déformation nécessaire de l'original, elle rend manifeste l'essentielle instabilité de l'original, qui ne possède pas l'idée comme son origine mais comme son horizon inatteignable (2001 : 71 à 73, 86). De même, la critique est poursuite de l'œuvre, une nouvelle tentative de l'approcher encore de l'idée qui lui a échappé (2001 : 84).

C'est pourquoi, par exemple, la poésie ne peut être critiquée que par la poésie. (D'où le statut indéfinissable de la critique romantique : un jugement sur une œuvre ou une œuvre à part entière ?)

La pratique paradigmatique de cette surécoute, c'est l'arrangement musical (2001 : 57). L'arrangeur fait entendre son écoute de l'œuvre dans l'œuvre et en musique, et il en fait entendre ainsi la plasticité interne. Par l'étirement ou la compression, des notes sont dotées d'un nouveau poids, elles sont portées vers de nouveaux registres où elles gagnent en pesanteur ou en légèreté, elles se diffractent suivant une nouvelle orchestration. « Bref, je fais l'épreuve de l'élasticité, de la *plasticité* d'une Toccata que je croyais connaître. » (2001 : 54) Si les œuvres configurent en elles-mêmes leur écoute (elles aménagent des places, elles exigent des écoutes), elles réservent aussi le plus souvent un espace de jeu pour l'interprète et l'auditeur, elles gardent en leur sein une réserve de possibilités d'appropriation active (2001 : 24). Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition musicale (de la composition à l'exécution à la diffusion) a laissé libre cette plasticité ; ce sont les notions modernes d'auteur et d'œuvre qui vont la contenir, notamment par l'extension du droit d'auteur et de propriété. Ces notions et ces droits ont par conséquent soumis la pratique de l'arrangement à un respect de l'œuvre et au bon vouloir de son auteur (2001 : 87). Mais, ce sont les exemples les plus hauts d'arrangements ou de transcriptions qui vont servir à Szendy de modèles. Premier exemple : la transcription pour piano qu'a donnée Liszt de la symphonie pastorale de Beethoven. En inscrivant sur la partition le nom des instruments d'origine, il force à une double lecture, « écartelée entre deux lignes parallèles, l'une présente et l'autre fantomatique ou spectrale : notre écoute est tendue, tendue à tout rompre comme élastique, entre la transcription et l'original. C'est-à-dire ici, chez Liszt, entre la partition de piano et la partition d'orchestre. » (2001 : 76) Et, en donnant l'une au-dessus de l'autre deux versions possibles pour le même passage orchestral, Liszt compense l'impossible transcription de la complexité orchestrale en multipliant les possibilités de lecture de la symphonie (2001 : 77). L'arrangement inquiète et interroge l'œuvre (2001 : 80), comme chez Schumann, deuxième exemple, les *Six études de concert composées d'après des Caprices de Paganini* marque toujours l'écart qui retient l'œuvre de Paganini en deçà de son idée, et pose celle-ci comme un idéal qui reste à dévoiler (2001 : 83).

Cette surécoute plastique a son modèle et sa pratique. Elle trouve aussi ses techniques : enregistrement, échantillonneur, indexation numérique, repiquage ; et des procédés d'altération : variation électrique du volume, ralentissement ou accélération de la vitesse, changement de fréquences, montage de morceaux (2001 : 27-89-91). Ces techniques détrônent le lisible comme mode de saisie de la musique (2001 : 101), et ouvrent la surécoute à tous les phénomènes sonores (102). N'importe qui peut aujourd'hui faire entendre ses écoutes flottantes (2001 : 128), et ces techniques ouvrent à la critique de nouvelles possibilités romantiques en lui permettant d'en passer par le matériau musical même (2001 : 121). Nouvelle époque de l'écoute, qui est aussi une nouvelle responsabilité de l'écoute : elle ne répond plus *uniquement* à des lois internes à l'œuvre ; elle n'est plus structurellement inscrite dans l'œuvre et prescrite par elle (2001 : 161). C'est une écoute opératoire, qui fait de l'auditeur un arrangeur ; le DJ est le nouveau type incarnant cette écoute (162), avec ses organes branchés sur des prothèses (163).

Serge Cardinal  
13 décembre 2007