

Apprendre à écouter : *Anatomie de l'écoute* de TM+ et Grand Magasin

Marion COSTE (Paris)

Summary

TM+ and Grand Magasin create a spectacle in order to explore the relation between music and text and to think about the experience of listening to music. Through a naive and referential listening, they encourage the public to define music and to understand what kind of pleasure they take in a concert. Moreover, it becomes clear that the text is sometimes a help for understanding the music and sometimes in competition with it. Lastly, the text suggests that the concert is a kind of ritual and that the pleasure conveyed by music is the pleasure of being together. The text is a means to include every member of the audience in this ritual: without it, people may feel excluded.

Le spectacle *Anatomie de l'écoute*, proposé par TM+ et Grand Magasin, mêle musique et texte de multiples façons : d'abord, des extraits de musique chantée accompagnée sont donnés ; de plus, les deux comédiens de Grand Magasin proposent une sorte de conférence sur le thème de l'écoute, s'appuyant sur les extraits donnés par les musiciens. Il s'agira ici de se demander comment ce spectacle permet une réflexion sur ce que le texte peut apporter ou retirer à la musique, et de présenter l'approche intuitive de la musique prônée par ce spectacle. Je m'appuierai principalement sur mon expérience du spectacle, le texte n'étant pas publié ; j'utiliserai aussi les extraits de texte donnés dans le dossier de présentation rédigé par TM+ et distribué à la fin des représentations.

TM+, ensemble de musique contemporaine installé à Nanterre, et Grand Magasin, duo des comédiens Pascale Murtin et François Hiffler, ont construit ensemble le spectacle intitulé *Anatomie de l'écoute*, donné dans diverses villes de banlieues parisiennes durant la saison 2017-2018. Ce spectacle fait alterner des moments de conférence gesticulée par les deux comédiens et des moments de musique instrumentale et vocale, par un quatuor de musiciens : Sylvia Vadimova au chant (mezzo-soprano), Nicolas Fargeix à la clarinette et à la clarinette basse, Gianni Pizzolato au vibraphone et David Simpson au violoncelle, sous la direction musicale de Laurent Cuniot.

Le spectacle a été conçu en plusieurs temps. D'abord, les deux comédiens ont recueilli les réactions des spectateurs aux morceaux joués par les musiciens lors des *Voyages de l'écoute* organisés du 26 novembre 2015 au 5 décembre 2015 une fois par mois par TM+¹. Ils décrivent ainsi leurs intentions dans le dossier de présentation d'*Anatomie de l'écoute* rédigé par TM+ :

TM+, toujours en quête d'expériences sensibles pour ouvrir nos oreilles, a développé depuis quelques années une forme de concert originale : les Voyages de l'écoute. Le programme musical est construit de telle façon que les pièces choisies résonnent entre elles, se répondent, s'alimentent. Elles sont interprétées sans interruption et sans applaudissements, comme s'il s'agissait d'un voyage musical traversant les siècles, les genres, les esthétiques. Laurent Cuniot, le chef d'orchestre, en fait une petite présentation en début de concert pour donner quelques clés. Ces formats de concerts sont une marque de fabrique de TM+. (TM+ 2016)

Ces *Voyages de l'écoute* sont donc des concerts dans lesquels s'enchaînent des morceaux d'époques diverses, chaque morceau étant rapidement présenté par Laurent Cuniot. Le concert se termine par un moment de dialogue avec les spectateurs, qui sont amenés à commenter leur expérience d'écoute. De ces réactions, les comédiens ont extrait un certain nombre de phrases, de commentaires musicaux, qui constituent le matériau linguistique principal à partir duquel ils ont construit leur texte. Dans la suite de cet article, j'indiquerai par « paroles rapportées » entre parenthèses les phrases des spectateurs des *Voyages de l'écoute* (2015) reprises par Grand Magasin dans le texte de l'*Anatomie de l'écoute* (2017). Les spectateurs d'*Anatomie de l'écoute* ne prennent jamais la parole : toutes les paroles de spectateurs sont en fait les mots prononcés par les deux comédiens, qui répètent les commentaires des spectateurs de *Voyages de l'écoute*, comme si, par instant, ils jouaient le rôle de spectateurs variés. La frontière entre les mots qui viennent des comédiens et les mots qui viennent des spectateurs et sont répétés par les comédiens est parfois assez floue, ce qui contribue à faire de ce texte théâtral un texte inclassable, ni texte de composition, ni reportage sur les réactions du public habituel de TM+, ni conférence, et tout cela à la fois.

De plus, les deux comédiens lisent des extraits de textes philosophiques ou littéraires (Leibniz, Jankelevich, Aristote, Kafka, Sénèque) portant sur la question de l'écoute. Les musiciens donnent à entendre (et à écouter) cinq extraits sans en faire connaître ni les titres ni les compositeurs : *Simana Santa* (XIIe siècle), un chant traditionnel sicilien à quatre voix ; *Unterm Schutz von dichten Blättergründen* (1910) d'Arnold Schoenberg, extrait du *Livre des Jardins suspendus*, op.15, pour voix, clarinette, violoncelle et vibraphone, dans une transcription de Laurent Cuniot ; un extrait du *Couronnement de Poppée*, Acte III, scène 6, intitulé *Addio Roma* (1642) de Claudio Monteverdi, pour voix, clarinette, violoncelle et vibraphone, dans une transcription de Laurent Cuniot ; *Rouge mineur* (2015) de Laurent Cuniot, d'après *Conditions de lumière*, d'Emmanuel Hocquard, pour voix, clarinette, violoncelle et vibraphone ; *Paper Doves* (2015) de Christopher Culpo, pour voix, clarinette, violoncelle et vibraphone.

Le choix des musiques témoigne d'une volonté d'éclectisme : les morceaux sont issus d'époques très diverses, du XII^e siècle à 2015, et de styles variés. De plus, comme souvent avec TM+, les musiques proposées sont relativement peu connues du grand public, en raison de leur atonalité (sauf pour l'extrait de Monteverdi). La mise en scène est très sobre : les comédiens occupent chacun un côté de la scène, au premier plan et face au public, avec des costumes colorés et modernes. Derrière eux, les quatre musiciens se tiennent en arc-de-cercle. Ils sont vêtus de noir, sauf la chanteuse qui porte une robe rouge au genou sur des collants noirs opaques. Cette organisation est perturbée pour l'extrait de Monteverdi, durant lequel la chanteuse vient chanter sur le devant de la scène.

TM+ accorde traditionnellement une grande importance à la démocratisation de la musique savante : les musiciens ont l'habitude de proposer des actions culturelles qui les amènent à présenter la musique contemporaine ou la musique classique à des classes de collégiens ou de lycéens, ou à des publics adultes. Grand Magasin aime créer des spectacles qui remettent en question les codes de la représentation. Leurs spectacles interrogent régulièrement la position du spectateur auditeur ; les deux comédiens travaillent souvent avec la musique, interprétant parfois des chansons, travaillant souvent autour des musiques du répertoire. Le spectacle *Anatomie de l'écoute* articule donc une volonté didactique d'apprentissage de l'écoute, et une mise en œuvre des diverses combinaisons possibles de la musique et de la parole, entre la conférence, le dialogue théâtral ou le débat. La première prise de parole de Grand Magasin consiste en une définition de « entendre » et « écouter ». L'accent est mis sur le fait qu'écouter est un acte actif, alors qu'entendre est passif. Cependant, les deux comédiens montrent que dans la réalité de l'écoute, cette différence n'est pas très nette : on est plus ou moins attentif, quelque part entre écouter et entendre.

On peut comprendre cette distinction entre « entendre » et « écouter » comme une sorte d'art poétique définissant le type de spectacle que vont proposer les deux comédiens : il s'agira de venir au secours de l'écoute par les mots, d'aider à l'attention, ou du moins à l'intérêt des auditeurs, tout en interrogeant le phénomène de l'écoute passive, durant laquelle l'esprit s'évade.

Dans un premier temps, je constaterai que le texte propose une écoute réaliste, qui repose sur les capacités des auditeurs à associer la musique avec des mots. Je m'appuierai sur la réflexion de Michel Butor dans « La musique, art réaliste » (Butor 2006). Je discuterai ensuite de la façon dont le rapport entre la musique et le texte oscille sans cesse, dans ce spectacle, entre relation d'entraide ou de concurrence. J'étudierai notamment le rapport des paroles de la chanteuse à la musique des instrumentistes avec l'aide des travaux de Nicolas Ruwet dans *Langage, musique, poésie* (Ruwet 1972). Enfin, j'interpréterai la rencontre du texte et de la musique telle qu'elle s'effectue dans ce concert comme une façon d'aider le public à envisager le concert comme un rituel, dont on peut se sentir exclu quand on se considère comme non-initié, mais qu'on parvient, par le travail des mots, à intégrer. Je m'appuierai alors sur des éléments de costume et de mise en scène, qui participent aussi à la ritualisation du concert. L'article d'Antoine Bonnet intitulé « Ritualité, écriture musicale et création contemporaine » (Bonnet à paraître) me permettra de contextualiser les liens de la création contemporaine avec la ritualité.

L'approche réaliste

Dans « La musique, art réaliste », Michel Butor affirme que la musique est référentielle, c'est-à-dire qu'elle est capable de décrire la réalité : elle imite une réalité sonore, quand la peinture, par exemple, imite une réalité visuelle. Pour lui, chacun de ces deux arts est donc également représentatif. L'idée que la musique n'est pas référentielle repose, d'après Michel Butor, sur une confusion entre le réel et le visible :

Cette conception qui rend la musique littéralement inexplicable, donc le bastion dernier des tenants de l'art pour l'art, repose sur une identification absolue du réel avec le visible, comme si nous n'avions pas d'autre sens. (Butor 2006, 387)

Sa pensée nous intéresse particulièrement parce que Michel Butor lie ces capacités référentielles de la musique au fait qu'elle est compréhensible pour tous, et qu'elle a du sens pour tous les publics. S'appuyant sur l'exemple des chants d'oiseaux de Messiaen (Messiaen 1970-1973), il explique que les aspects imitatifs de la musique permettent à un public large, non initié, de trouver du sens à ces musiques. C'est bien de cette manière que Grand Magasin exploite la dimension imitative de la musique. Michel Butor s'oppose ainsi à ceux qui considèrent la musique comme un système autonome. Gérard Genette déclare par exemple :

Car musique et littérature ne sont ni parallèles ni symétriques : ce sont deux pratiques simplement différentes – mais rien de plus difficile à penser qu'une simple différence –, qui ne se rencontrent heureusement qu'en vertu de leur différence. Comme tous les ut de cette sorte, l'*ut poesis* est un mirage ou un leurre. *Aliter poesis, aliter musica*. L'une chante, l'autre parle. Échanger leurs rôles n'est pas toujours ce qu'elles ont de mieux à faire, et les confondre n'est certainement pas la meilleure façon de les aimer ensemble. (Genette 1999, 118)

On comprend bien comment ce type de position peut entraîner le désintérêt d'un public non spécialiste pour la musique : si on ne peut pas rattacher la musique à la vie, si on ne peut pas raconter la musique, alors on est comme exclu d'un monde hermétique, accessible seulement aux mélomanes.

Le jeu des associations

Grand Magasin offre aux spectateurs une grande liberté d'association, pour les pousser à entendre comme figuratives les musiques. Ils amènent ainsi les auditeurs à percevoir les sons comme les « indices des événements », rejoignant ainsi la façon dont Francis Wolff définit les sons, dans le premier temps de sa définition de la musique, qui est une définition du son :

[...] de quoi le son est-il le signe ? D'objets qui sonnent ou qui bruissent ? Jamais directement pourtant. Les sons ne sont pas signes des personnes ou des choses matérielles, mais de ce qu'elles font ou de ce qui leur arrive. Autrement dit, des événements. Lorsqu'on dit, trop rapidement, qu'on entend *quelqu'un* ou *quelque chose*, on entend en réalité quelqu'un *faire* quelque chose (venir, parler) ou on entend quelque chose *se produire*. Il faut que quelque chose se passe pour qu'il y ait son. Par exemple : ça bouge. Sans mouvement, pas de son. C'est une condition suffisante. Dès qu'il y a événement, c'est-à-dire changement, ou mouvement d'un corps physique, il y a vibration de l'air (ou d'un fluide) et donc production de son, même s'il n'est pas toujours audible : un sourire ne fait pas de bruit. [...] Les sons ne sont pas des qualités des objets mais des événements. [...] Les sons ne nous disent pas comment sont les objets et ne nous disent qu'indirectement ce qui arrive, mais ils nous indiquent directement comment cela arrive. [...] Les sons, du moins les sons audibles, sont donc pour nous des indices des événements. (Wolff 2015, 31)²

De cette idée que le son est indice d'un événement, Wolff tire la conséquence suivante : les sons servent à nous alerter, et génèrent donc immédiatement des émotions.

[...] C'est parce que les sons ne se limitent pas à nous informer sur ce qui se passe, mais qu'ils éveillent ou réveillent à chaque instant notre système d'alarme biologique, que l'univers sonore est immédiatement un univers *émotionnel* – ce que n'est pas par lui-même le monde des objets vus. [...] Être à l'écoute, c'est, pour l'animal, être en position d'attente des événements. (Wolff 2015, 32)

On comprend donc que ce type d'écoute, associant le son à un événement, induit une écoute émotive. Avant même de faire entendre la musique, comme une sorte d'introduction à ce qu'est la musique, François Hiffler et Pascale Murtin proposent une activité qui rappelle que le son est l'indice d'un événement, et que donc, il sert de signal, il amène l'auditeur à considérer autre chose que lui-même, un événement, et l'installe dans un « univers émotionnel ». Lors de leur première intervention, François Hiffler froisse des feuilles de papier pendant que Pascale Murtin, les yeux fermés, explique ce qu'elle entend : elle dit entendre « des pas dans la cour », « un feu de cheminée », « un chien qui mange », « un skieur », le fait de « traire une vache ». Le côté hétéroclite de ces associations crée un effet comique. Puis le jeu est inversé, Pascale Murtin froisse les feuilles pendant que François Hiffler fait la liste de ce qu'il pourrait entendre. La répétition du jeu permet au spectateur, qui a compris le principe, d'y prendre part : nombre de spectateurs ont aussi fermé les yeux pour essayer de visualiser ce que François Hiffler disait entendre. Ainsi, les deux comédiens nous invitent à en revenir à l'essence du son considéré comme un événement, et, par lien de conséquence, à explorer le « caractère symbolique du fait musical » (Nattiez 1975, 147), c'est-à-dire la façon dont la musique est capable de renvoyer à autre chose qu'elle-même, est capable de nous faire imaginer des émotions ou des espaces.

Cette invitation à l'écoute naïve, référentielle, qui est aussi, comme le montre Francis Wolff, une écoute émotionnelle, revient régulièrement. Dans le morceau *Rouge mineur* de Laurent Cuniot, nous sommes invités à entendre une porte qui tourne sur ses gonds, jouée par la clarinette. Grand Magasin rapporte cette interprétation, qui vient d'un des spectateurs des *Voyages de l'écoute*, et le clarinettiste rejoue cet élément, sans le reste de la musique, afin que chacun l'identifie. Lorsque *Rouge mineur* est donné de nouveau, chacun cherche donc à repérer cet élément qui a été mis en valeur.

Remarquons pourtant que cette approche référentielle est présentée comme illusoire, et vécue sur le mode ludique. Ce type d'écoute est un rappel de la nature première du son comme alerte, un moyen d'inscrire la musique dans un continuum allant du bruit vers le son musical, mais quelque chose dans la musique dépasse ce rapport du son à l'événement : les feuilles froissées ne sont pas des pas dans la neige, mais un événement sonore musical, prenant part à un concert.

La musique et le bruit

L'écoute référentielle, naïve, est donc la première à être proposée à l'auditeur. Cela a pour effet d'intégrer dans la musique les bruits de la salle, d'autant plus que, lors des première et troisième interventions de Grand Magasin, les deux comédiens rapportent aussi les paroles des auditeurs qui font référence aux bruits extérieurs à la musique (grincement de fauteuil, auditeur qui arrive en retard). Ils commentent alors : « Quelques auditeurs semblent apprécier les bruits accidentels. » Cette synthèse ne porte aucun jugement de valeur, et permet d'inscrire la musique entendue dans l'environnement sonore de la salle, sans instaurer de hiérarchie. Le rapprochement du bruit et de la musique est même théorisé par une parole de spectateur rapportée : « Souvent j'entends de la musique comme si c'était des bruits et parfois j'écoute des bruits comme si c'était de la musique. » (paroles rapportées) Le fait musical tiendrait alors dans ce « comme si », c'est-à-dire dans une modalité de l'écoute plutôt que dans l'objet sonore lui-même. Ici encore on peut faire le lien avec le travail de Francis Wolff, qui considère que la musique consiste en « un ordre causal imaginaire » (Wolff 2015, 72), une impression de causalité entre les sons, comme si chaque son induisait le suivant. Cette impression de causalité est la condition nécessaire pour qu'il y ait musique d'après Francis Wolff.

Cette remarque est particulièrement intéressante quand on sait que Laurent Cuniot, qui dirige TM+, a été l'élève de Pierre Schaeffer³, et est très attaché au travail bruitiste des matières sonores. Les écoutes naïves rejoignent ainsi les préoccupations savantes du compositeur de *Rouge mineur*, la musique bruitiste pouvant être comprise comme une façon d'apprendre à écouter les bruits *comme si c'était de la musique*, et, par cette qualité d'écoute, de faire des bruits de la musique.

De plus, apprendre à écouter le bruit de la musique, le phénomène sonore plutôt que le langage censé le sous-tendre, est une pratique qu'Antoine Bonnet associe à l'écoute de la musique contemporaine dans son article « Ritualité, écriture musicale et création contemporaine ». Pour lui, la tonalité, ainsi que le système dodécaphonique, sont des langages, c'est-à-

dire des systèmes autonomes, obéissant à des règles de composition abstraites ; ces systèmes ont quelque chose de rassurant, parce qu'ils permettent de partager des connaissances communes. Au contraire, l'écoute du son pour lui-même confronte l'auditeur à une expérience solitaire, en prise directe avec le réel, et avec ce qui, dans le réel, nous reste à jamais inatteignable. Antoine Bonnet, s'appuyant sur le travail de Jacques Lacan, déclare ainsi :

Il y a donc, au sein même du matériau, le phénomène, la part objectivement audible du matériau, soit le son en ses composantes et relations constituantes, et la part qui n'en est pas objectivement audible, soit la chose en soi, la part en quelque sorte « inaudible » du son mais néanmoins immanente à l'audible parce que ne renvoyant à aucun arrière-monde ni principe le subsumant. (Bonnet à paraître)

Le morceau de Schoenberg qui a donné lieu aux réflexions que j'ai rapportées n'appartient pas à la musique hors-système que décrit Antoine Bonnet ; cependant, le type d'écoute que propose Grand Magasin tend à être une écoute hors-système, une écoute du bruit dans la musique, une façon d'appréhender le phénomène sonore en dehors de toute construction théorique ou sociale. Les deux acteurs cherchent à faire comprendre alors que quelque chose échappe toujours dans l'appréhension du bruit, notamment au moment de l'écoute des feuilles de papier froissées : on ne sait jamais exactement ce qu'on entend, il reste une part d'indétermination dans le bruit, et les acteurs nous invitent à penser que cette part d'indétermination peut être habitée par l'imagination de chacun. Le fait de rattacher le son du papier froissé à toute une série de situations différentes donne à penser que ce son du papier froissé contient en germe, d'après les deux acteurs, le réel même, « la chose en soi », pour reprendre l'expression d'Antoine Bonnet.

L'approche naïve, qui est à même de rassurer le public et de l'amener à s'exprimer librement, permet aux musiciens et aux comédiens de proposer d'une part une appréhension non-savante de la musique, c'est-à-dire, pour le dire avec les concepts d'Antoine Bonnet, d'apprécier la musique sans connaître le langage musical, le système tonal ou dodécaphonique. D'autre part, elle invite à élargir le spectre de la musique, englobant les bruits à condition d'y chercher une causalité imaginaire, c'est-à-dire de l'écouter comme si c'était de la musique. Le spectacle *Anatomie de l'écoute* prône donc une écoute intuitive, attentive au phénomène sonore et à ce qu'il a de toujours impossible à atteindre.

Faire « bruire la musique »

S'appuyant sur Barthes, qui a théorisé le « bruissement de la langue » (Barthes 1993), Antoine Bonnet propose de voir dans la musique de Boulez une tentative de faire

bruire la musique, c'est-à-dire [...] parler le son lui-même. On rejoint là la distinction précédemment établie entre matériau et matière : le bruissement de la musique, c'est celui de la matière libérée du matériau toujours entravé par la stratification des significations historiques et réifiées, celui de la chose en soi, de l'inaudible strictement imma-

nent à l'audible et de ce fait toujours non pas nimbé de mystère, terme trop marqué par le paradigme religieux, mais disons habité d'un secret, témoignant d'une énigme. (Bonnet à paraître)

Pour Antoine Bonnet, ce bruissement, qui a trait avec la ritualité musicale, est inscrit dans l'écriture même du compositeur. Il me semble qu'on peut mobiliser ce concept du côté de la réception musicale, pour décrire le type d'écoute qu'*Anatomie de l'écoute* cherche à nous faire acquérir. Grand Magasin tente de nous rendre attentif au « bruissement de la musique ». Il faut entendre par là qu'il cherche à nous aider à entendre la matière sonore en dehors de tous les codes, de tout ce que nous savons sur elle ou de tout ce que nous croyons devoir savoir sur elle pour parvenir à l'écouter, à y chercher une causalité immanente. Voilà pourquoi les auditeurs sont privés du nom des morceaux et de leur compositeur ; ils sont privés aussi de la totalité de l'œuvre, n'en entendant qu'un extrait, qui résonne pour lui-même, sans s'inscrire dans une œuvre finie. Ils sont privés, enfin, de la mise en scène, pour les morceaux d'opéra qui sont entendus : la chanteuse Sylvia Vadimova garde sa robe rouge assez courte pour interpréter Monteverdi, rien dans son costume ne peut faire penser au domaine de l'opéra traditionnel.

Musique et texte, concurrence ou entraide ?

Tout au long du spectacle, revient par intermittence la question du rapport de rivalité que peuvent entretenir le texte et la musique. Si le texte, ici, vise à aider à écouter, à apprendre à entendre, il génère parfois l'effet inverse, comme le soulignent certaines paroles rapportées de spectateurs.

Les paroles et le chant

Le spectacle explore le rapport du langage à la musique dans le cadre de la musique vocale avec parole. La première réflexion naît après l'écoute de l'extrait de Schonberg, car Grand Magasin nous rapporte qu'un auditeur a compris le mot « Leiden » et sait qu'il signifie « souffrance » (paroles rapportées). C'est l'occasion d'une réflexion sur l'influence du sens des paroles sur ce que la musique nous fait ressentir. La réflexion reste à l'état de question, les deux comédiens demandant si entendre le mot « souffrance » nous procure de la souffrance.

Cette question, qui ne reçoit pas de réponse, fait écho à une réflexion théorique sur les rapports de la musique au texte. Nicolas Ruwet propose une pensée nuancée sur la question : il considère qu'il existe une interinfluence, mais que celle-ci nécessite de comprendre les systèmes respectivement langagier et musical dans lesquels s'inscrivent les paroles et les notes.

Cette manière de voir repose sur le postulat fondamental de l'anthropologie structurale, qu'il doit être possible de découvrir *des rapports de transformation* entre les diffé-

rents systèmes – langage, art, économie, parenté, mythe, rite, etc., – à travers lesquels l'homme exprime sa relation au réel. Mais [...] dans la mesure où, dans tout système signifiant, tel signifiant particulier ne se définit que par son rapport à tous les autres, il n'est jamais possible de passer immédiatement du signifié d'un signifiant dans un système – un mot, un groupe de mots, voire un poème entier – au signifié d'un signifiant dans un autre système – motif mélodique, suite d'accord, phrase musicale. [...] Le rapport entre le poème de Heine et la musique de Schumann est médiatisé par toutes les structures de la langue allemande et du système tonal au XIXe siècle. (Ruwet 1972, 55)

Le sentiment de souffrance que procure la musique de Schonberg est sans doute lié aux mots prononcés par la chanteuse ; cependant, ce sentiment passe dans la langue par un système qui n'est pas celui de la musique. On pourrait même élargir ici la réflexion de Nicolas Ruwet en montrant que, dans la perception d'un public non spécialiste, les sentiments que suscitent les mots ne découlent pas seulement de la compréhension d'un système syntaxique – que, dans *Anatomie de l'écoute*, presque personne ne maîtrise, presque personne ne parlant l'allemand – mais surtout par la prise en compte des associations d'idées liées à chaque langue. Un peu plus loin, lorsque les auditeurs ont entendu un extrait de Monteverdi, en italien, une réflexion sur les sonorités des langues et leurs connotations est proposée : d'après les paroles rapportées des spectateurs, l'allemand est associé au sombre, au froid, alors que l'italien évoque la douceur et la chaleur.

A un autre moment, une parole rapportée d'auditeur effleure la question des rapports structurels entre musique et parole, à l'occasion de l'écoute de *Rouge mineur* de Laurent Cuniot, qui est chanté en français : « J'ai entendu ‹ les mots dans un ordre quelconque › et j'ai pensé que les notes aussi, ‹ dans un ordre quelconque ›. » (paroles rapportées) Le rapport entre la musique et le texte est d'abord sémantique : ce qui est dit des mots par les mots serait aussi, d'après ce que dit cet auditeur et que répètent les acteurs de Grand Magasin, valable pour la musique. Mais ce qu'il y a de plus intéressant, c'est de remarquer que l'extrait retenu par l'auditeur présente une sorte de condensation et de perturbation de la syntaxe française : il n'y a plus de verbe, et la formule « dans un ordre quelconque » est assez étrange, puisqu'on dirait beaucoup plus naturellement « dans n'importe quel ordre ». Sa formulation elle-même est elliptique, puisque sa phrase est inachevée. On peut alors faire l'hypothèse que ce qui a frappé l'auditeur, qui lui a fait mémoriser cette phrase, c'est le pressentiment d'un rapport structurel, qu'il imite spontanément : ces caractéristiques de condensation et du choix d'un langage légèrement décalé par rapport à la norme sont communes à cet extrait de texte et à la musique de *Rouge mineur*.

Enfin, le fait d'entendre chanter en français permet à certains d'affirmer que « saisir le sens des mots m'éloigne de la musique » (paroles rapportées). La concurrence est alors évidente : ou on écoute le sens des mots, ou on écoute la musique. Le fait que l'auditeur ait parlé du « sens des mots » et pas seulement « des mots » induit une comparaison avec les morceaux entendus avant, qui sont en langue étrangère, et dont le sens échappe à l'auditeur. Ce n'est pas tant le langage comme signifiant qui perturbe l'auditeur, mais le langage comme

signifié. Ici encore, la pensée de Nicolas Ruwet nous aide à comprendre les propos de l'auditeur : lorsqu'on ne perçoit que les signifiants, on écoute les mots comme une musique de plus ; au contraire, quand on perçoit aussi les signifiés, alors le langage nous plonge dans un système où chaque signifiant est lié à un ou plusieurs signifiés définis, ce qui n'est pas le cas du système musical, et qui nous amène donc à sortir de la musique.

Le texte autour de l'œuvre

Grand Magasin a décidé de ne pas présenter les morceaux, de ne pas faire connaître leur titre aux auditeurs. Ce n'est qu'à la fin du spectacle que les noms des compositeurs et des pièces seront dévoilés. Ainsi, ils espèrent que la musique sera entendue pour elle-même, en dehors de toute idée préconçue. Le langage est donc conçu comme une concurrence pour la musique. On peut penser ici à la « compréhension esthétique » prônée par Francis Wolff :

Dans l'attitude cognitive, on cherche à rendre raison de l'*existence* des choses et des événements ; dans l'attitude esthétique, on cherche à rendre raison de leur simple apparence. La première prend l'apparence pour la manifestation de quelque autre chose. [...] L'attitude esthétique, elle, ne prend pas le sensible pour la manifestation extérieure de choses ou d'événements sous-jacents, mais elle le considère lui-même. Elle tente elle aussi de le comprendre. Elle cherche elle aussi à saisir l'ordre intelligible du sensible. Mais elle cherche cet ordre et cette intelligibilité *dans le sensible lui-même* : [...] non pas comprendre le sonore par un au-delà du sonore, une chose « visible » [...], autrement dit un intelligible, mais le comprendre dans son ordre propre, par les relations *intelligibles* internes perceptibles en lui. (Wolff 2015, 40)

Ne pas donner les titres et les compositeurs amèneraient peut-être les auditeurs à passer de « l'attitude cognitive », qui consisterait en l'occurrence à faire de ces morceaux les produits d'une époque, d'un courant artistique, d'une personnalité artistique, à « l'attitude esthétique », qui cherche à comprendre l'intelligibilité intrinsèque du phénomène musical.

Cependant, on peut noter un paradoxe : si Grand Magasin supprime certains textes autour du morceau comme le titre et le nom du compositeur, il en rajoute aussi, en demandant aux spectateurs d'intervenir. Avec un sens certain de l'autodérision, le spectacle intègre la remarque de spectateur suivante : « Je n'ai pas écouté cet extrait, occupé à réfléchir à ce que j'allais en dire. » (paroles rapportées) C'est que, pour pousser les auditeurs à une « attitude esthétique », Grand Magasin leur demande de s'exprimer, et l'effort de l'expression peut, paradoxalement, nuire à une écoute concentrée sur le phénomène musical en lui-même. L'attention de l'auditeur se focalise sur le texte à venir, qu'il doit produire, au détriment de la musique. La question de la concurrence du texte et de la musique revient donc ironiquement jeter un doute sur la capacité des mots à nous apprendre à écouter.

Le texte aide à mémoriser la musique

Dès le début du spectacle, est énoncée la difficulté de mémoriser la musique. Le protocole d'enquête mis en place durant les *Voyages de l'écoute* de TM+ en 2015 comportait deux questions relatives à la mémorisation :

- Ai-je entendu quoi que ce soit dont je me souviens ? ai-je entendu quoi que ce soit de notable ?
- Aurais-je entendu quelque chose dont je ne me souviens pas ? (TM+ 2016)

La première question, assez attendue, porte l'attention sur l'efficacité de la mémorisation : TM+ souhaite inscrire des points de repères dans la musique, et pousse le public à partager ceux qu'il a noté avec les autres auditeurs, afin que ces derniers y soient attentifs lorsque le morceau est donné de nouveau. Cette construction d'une mémoire auditive est très présente dans le spectacle, notamment parce que, lorsqu'un spectateur fait référence à un élément qu'il a repéré et retenu, l'instrumentiste concerné le rejoue, seul, sans le reste de l'ensemble, afin que chacun l'identifie et le mémorise et ait le plaisir de le chercher lorsque le morceau est rejoué. Ainsi, Grand Magasin rapporte le propos suivant : « Je me souviens aussi de l'entrée du violoncelle, à droite » (paroles rapportées), et le violoncelliste rejoue son entrée.

La deuxième question met quant à elle l'accent sur les lacunes de la mémoire. Un spectateur a dit, à propos de la musique : « Lorsque j'en parle, je l'oublie déjà. » (paroles rapportées) On peut comprendre cette phrase de deux manières : cela peut signifier que le souvenir de la musique s'efface si vite que dès la prise de parole, il disparaît, ou encore que la parole mobilise l'attention au point de faire oublier la musique. Remarquons que cette réflexion sur la mémoire arrive après l'audition du morceau de Schoenberg, qui, sans doute, propose assez peu de repères à l'auditeur peu habitué à la musique de cette période. Ainsi, lorsque le morceau est rejoué, quelqu'un demande : « Avez-vous joué la même chose ? » (paroles rapportées) L'identification du morceau n'est pas certaine : si Grand Magasin fait le choix de rapporter ces propos, c'est qu'ils souhaitent nous convaincre que la prise de parole, la construction de repères et la demande d'explications, sont d'un secours nécessaire.

Si on s'aide de la pensée de Wolff, on peut considérer que le spectacle nous amène à remédier à l'incomplétude de la perception sonore, qui a une « double faille, ontologique et étimologique » (Wolff 2015, 38). Ontologique car on ne peut pas assigner à un son une identité (on ne peut pas savoir si c'est le même son qui revient un peu plus loin, ni délimiter le début et la fin d'un son), et étimologique car on ne peut pas savoir ce qui cause le son par le son lui-même, on ne peut le faire que par référence à un élément visible : « La perception purement sonore est donc une expérience doublement incomplète. » (Wolff 2015, 38) Ce qui permettrait, d'après Wolff, de dépasser cette incomplétude, c'est de considérer les événements sonores comme musicaux, c'est-à-dire trouver en leur suite un ordre : « La satisfaction consiste en effet à trouver dans le sensible ce qu'on y cherchait : sa complétude,

son autonomie, et généralement un ordre propre. » (Wolff 2015, 41) Il faut commencer par renoncer à comprendre la musique grâce à autre chose qu'elle-même (d'où vient le son, comment s'appelle le morceau) pour construire une mémoire musicale qui soit réellement musicale, c'est-à-dire qui s'attache à établir un ordre et une compréhension inhérente au phénomène musical.

De la désacralisation à la sacralisation collective : penser le moment du spectacle musical

Le rapport du langage à la musique est aussi pensé au niveau du concert lui-même, comme phénomène social. *Anatomie de l'écoute* pousse les auditeurs à se demander en quoi les mots construisent une certaine culture du spectacle, et quelle influence cette culture du spectacle exerce sur l'écoute du morceau de musique. On peut classer les réactions de spectateurs rapportées en deux catégories : celles qui amènent à désacraliser le spectacle, à faire des musiciens des gens du commun et de la situation de concert un moment où la trivialité du quotidien trouve place, et celle qui, au contraire, reflète la conscience de participer à un rituel.

Désacralisation

La structure même du spectacle donne l'illusion d'une mise à mal du quatrième mur puisque Grand Magasin rapporte des paroles de spectateurs : le texte des comédiens intègre les paroles de la salle. D'après Berthold Brecht (1963), cette suppression du quatrième mur est une forme de désacralisation, puisqu'elle fait de l'espace de la scène un espace appartenant au même monde que celui de la salle. En réalité, les spectateurs d'*Anatomie de l'écoute* n'ont pas la possibilité de participer : la chute du quatrième mur est illusoire. Cela est souligné avec ironie à la fin du spectacle : Grand magasin orchestre un vote du public pour choisir quel morceau sera rejoué, les spectateurs lèvent la main pour entendre le morceau de leur choix. Cependant, lorsque Grand Magasin appelle au vote pour *Rouge mineur*, les quatre musiciens lèvent la main, et Grand Magasin déclare alors que *Rouge mineur* est choisi avec une écrasante majorité : les votes du public ne sont pas pris en compte. On peut voir dans ce moment une forme d'autodérision, mettant en exergue le fait que la participation du public est fictive, ou fictionnalisée, réagencée par le discours des musiciens.

Grand Magasin, par sa construction du texte, induit pourtant une certaine désacralisation. En effet, ils n'apportent jamais de jugement surplombant, ne donnent jamais raison à un spectateur plutôt qu'à un autre. Toutes les réactions, y compris les plus triviales, sont présentées comme également intéressantes, jusqu'à produire un effet comique. J'ai déjà souligné l'effet comique du moment où, après avoir rapporté les paroles de plusieurs spectateurs qui se sont focalisés sur les bruits de la salle (fauteuil, entrées des retardataires) plutôt que sur la musique, ils déclarent : « Quelques auditeurs semblent apprécier les bruits accidentels. » Le verbe « apprécier » fait de cette focalisation sur les bruits de la salle une source de plaisir,

donc une expérience recevable lors d'un concert, dont le but est de procurer du plaisir par les sons.

Les musiciens prennent parfois la parole, ce qui peut être compris comme une forme de désacralisation : on pourrait dire, en se servant des concepts forgés par Bernard Sève, que la prise de parole fait voir le « corps naturel » de la femme ou de l'homme, et non plus son « corps musicien ». Bernard Sève (2013) insiste sur cette idée d'une transformation du corps de l'instrumentiste en train de faire de la musique, comme si son corps n'était plus de même nature que celui de ceux qui écoutent : au contraire, en prenant la parole, et particulièrement par des prises de parole triviales, il redevient un « corps naturel », comme les auditeurs. Leurs remarques sont d'abord inattendues : le clarinettiste Nicolas Fageix corrige les propos d'un spectateur, alors que jusque-là, une sorte de convention semblait avoir été construite selon laquelle seuls les deux comédiens répondaient aux spectateurs dont ils rapportaient les paroles. Le clarinettiste déclare : « Ce n'est pas un saxophone, c'est une clarinette basse », puis explique ce qu'est une clarinette basse. Ce moment crée un effet de surprise assez comique, qui pousse les spectateurs à ne plus voir cet homme simplement comme celui qui fait de la musique, mais aussi comme quelqu'un qui peut être agacé par une erreur de langage, qui tient à faire connaître et reconnaître les qualités de son instrument. Cette intervention fait surgir le « corps naturel » de l'instrumentiste. Ce phénomène s'intensifie lorsqu'un spectateur, par l'entremise de Grand Magasin, demande aux musiciens s'il leur arrive de penser à autre chose pendant qu'ils jouent (paroles rapportées). Chacun répond qu'il doit parfois lutter pour rester concentré. Le violoncelliste David Simpson va jusqu'à raconter ses pertes d'attention : il explique qu'il se met parfois à penser à « ses cours au conservatoire » ou à « ce qu'il reste dans le frigo ». La volonté de désacralisation est alors évidente, puisque le musicien parle des aspects triviaux de sa vie quotidienne.

Ritualisation

Antoine Bonnet, dans son article déjà cité, explique que la musique contemporaine apparaît comme incompréhensible à la plupart des gens parce qu'elle ne repose plus sur un code communément partagé, comme c'était le cas de la musique tonale. Après la musique dodécaphonique, chaque compositeur se met à écrire suivant un code qu'il invente, et qui lui appartient. Il en appelle alors à un renforcement de la fonction ritualisante du concert pour permettre l'appréhension de cette musique :

Cette situation [celle d'une musique contemporaine marginalisée] ne suggère-t-elle pas alors de déplacer l'incompréhension de la musique contemporaine sur le terrain de la ritualité et n'autorise-t-elle pas à se demander si son inquiétante marginalisation ne tient justement pas à l'insuffisance de sa réflexion la concernant ? (Bonnet à paraître)

La situation dans laquelle la musique est donnée suppléerait à la difficulté de la musique elle-même. Pour que cette situation soit vécue comme un rituel, reste encore à ce qu'elle soit la révélation d'une présence qui peut fonder une communauté, comme le dit Antoine

Bonnet : « Il s'y agit moins en effet d'effectuer le protocole dûment réglé d'une cérémonie que d'accueillir ce qui advient au fil de l'instant et configure la scène d'une expérience offerte en partage. » (Bonnet à paraître) Cette idée « d'accueillir ce qu'il advient au fil de l'instant » rejoint la définition de l'événement, au sens que lui donne Jean-François Lyotard.

Prêter l'oreille à un événement est la chose la plus difficile du monde. Un événement n'est pas ce qui occupe la première page des journaux. Il est quelque chose qui survient, qui vient en sortant de rien. Comme tel, ce quelque chose n'est encore rien : on ne saurait le qualifier ni même le nommer. On n'y est pas préparé, on n'a pas de quoi l'accueillir ou le placer dans un système de signification, de quoi l'identifier. Et pourtant s'il advient, c'est qu'il touche à quelque « surface » où il inscrit sa trace : une conscience, un inconscient, individuels ou collectifs. Peut-être même a-t-il à inventer cette surface pour s'inscrire. (Lyotard 1996, 4)

L'événement ne se prépare pas, il est un surgissement imprévisible qui modifie le présent dans lequel il s'inscrit, parce que rien, dans ce présent d'avant qu'il n'advienne, ne pouvait le préfigurer. En ce sens, *Anatomie de l'écoute* n'est pas à proprement parler un événement, puisque le spectacle est préparé en amont et pourra se répéter, relativement semblable, au fil des représentations. Cependant, on peut penser que les acteurs essaient de nous faire percevoir le spectacle comme la trace laissée par l'événement que serait l'écoute, *hic et nunc*, des spectateurs. Avant que la musique ne commence, les spectateurs ne sont absolument pas préparés à ce qu'ils vont entendre : il peut s'agir d'œuvres de toutes les époques. Ils ne savent rien. Leur écoute se rapproche alors peut-être de l'événement de Lyotard, au sens où elle fait advenir l'imprévisible. C'est ce qui explique que, dans *Anatomie de l'écoute*, les acteurs et les musiciens jugent nécessaire de jouer et d'écouter plusieurs fois chaque morceau : puisque la première audition fait événement, l'auditeur n'arrive pas réellement à l'écouter, par manque de repères. Ils rejoignent ainsi le point de vue de Proust qui montre, à propos de la sonate de Vinteuil dans *Un amour de Swan*, qu'on ne peut pas écouter une œuvre d'art musicale lors de la première audition, par manque de repère : on ne l'entend que lors de la répétition, quand on cherche à repérer ce dont on avait à peine eu conscience lors de la première fois.

Cette notion d'événement rejoint aussi la question du spectacle vivant : par définition, il n'y a pas deux représentations identiques. Cela est rapidement évoqué par les remarques des spectateurs. Grand magasin retranscrit la question « avez-vous joué la même chose ? » (paroles rapportées) après la reprise du morceau de Schoenberg, et les musiciens répondent qu'ils ont essayé, mais qu'on ne joue jamais la même chose. C'est une façon de rappeler au public présent dans la salle qu'il assiste à un spectacle unique, qui ne sera jamais reproduit exactement à l'identique. Cela modifie probablement l'écoute : on n'écoute pas de la même manière une musique enregistrée, qu'on peut faire revenir à l'infini ou presque, et une musique vivante, donnée devant nous, et qu'on ne pourra pas réentendre absolument identique. Le fait que les extraits sont rejoués dans *Anatomie de l'écoute* peut aider le spectateur à essayer de cerner ces micro-différences entre les versions.

Conclusion

Anatomie de l'écoute, sous des dehors naïfs propres à permettre à chaque spectateur de se sentir en droit de partager son expérience, pousse à repenser ce qu'est la musique, et l'expérience du concert. La musique y est appréhendée comme un phénomène sonore partageant une nature commune avec les bruits de la salle ou les mots du langage, dans la lignée des théories de la musique concrète ou de la réflexion musicologique de Michel Butor ; le concert y est présenté comme le lieu d'un rituel, c'est-à-dire le lieu de l'événement qui nous met en présence de la réalité du son, toujours incernable, d'après les théories d'Antoine Bonnet s'appuyant sur le travail de Lacan et Lyotard. Le spectacle n'est pas à proprement parler participatif, mais les acteurs et les musiciens tentent d'amener le spectateur à une écoute plus active, et plus réflexive. Les façons dont le texte peut modifier la musique en modifiant la réception de la musique sont explorées, sans qu'aucune réponse catégorique sur la bonne façon d'écouter ne soit jamais délivrée.

Notes

- 1 Il n'existe malheureusement pas d'enregistrement de ce spectacle.
- 2 Les italiques dans cette citation et dans les citations suivantes du même auteur sont de Wolff.
- 3 Pierre Schaeffer, compositeur français du XXe siècle, est considéré comme le père de la musique concrète et de la musique électroacoustique.

Bibliographie

- Barthes, Roland : *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1993.
- Bonnet, Antoine : « Ritualité, écriture musicale et création contemporaine. Vers la performance comme rituel d'exposition à la présence ». In : Watthée-Delmotte, Myriam (éd.) : *Ritualité et création*. Colloque à l'Université de Louvain-la-Neuve, 2-4 novembre 2017, à paraître.
- Butor, Michel : « La musique, art réaliste ». In : Butor, Michel : *Œuvres complètes*. Vol. 2 : *Répertoire 1*. Éd. Mireille Calle-Gruber. Paris : La Différence, 2006, 387-398.
- Brecht, Berthold : *Écrits sur le théâtre*. Trad. Jean Tailleur, Gérald Eudeline, Serge Lamare. Paris : L'Arche, 1963.
- Genette, Gérard : « Romances sans paroles ». In : Genette, Gérard : *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999, 109-118.
- Grand Magasin : <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php> (consultation 13.06.2018).
- Lacan, Jacques : *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

- Lebrun, Clément : « Entendre (2) : l'Anatomie de l'écoute ». In : *France musique* (29.11.2016), <https://www.francemusique.fr/emissions/le-cri-du-patchwork/entendre-2-anatomie-de-l-ecoute-30013> (consultation 13.06.2018).
- Liotard, Jean-François : « Musique et postmodernité ». In : *Surfaces* 6 (1996), 5-16, <https://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/lyotard.html> (consultation 10.06.2018).
- Nattiez, Jean-Jacques : *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : U.G.E., 1975.
- Ruwet, Nicolas : *Langage, musique, poésie*. Paris : Seuil, 1972.
- Sève, Bernard : *L'instrument de musique, une étude philosophique*. Paris : Seuil, 2013.
- TM+ : *Dossier Anatomie de l'écoute*. Nanterre, 2016. Distribué à la fin du spectacle.
- TM+ : « Page sur Facebook ». In : <https://www.facebook.com/ensembletmplus/> (consultation 13.06.2018).
- Wolff, Francis : *Pourquoi la musique*. Paris : Fayard, 2015.

Discographie

- Messiaen, Olivier : *Catalogue d'oiseaux*. Intégrale. Éd. Yvonne Loriod et Roger Muraro. Erato 2292-45505-2/VI, ECD 71590, 1970-1973 (CD).