

Paradoxe

PETER SZENDY

ÉCOUTE
UNE HISTOIRE
DE NOS OREILLES

précédé de

ASCOLTANDO

par

JEAN-LUC NANCY



Les Éditions de Minuit

ÉCOUTE

DU MÊME AUTEUR



ÉCOUTE. Une histoire de nos oreilles, 2001
MEMBRES FANTÔMES. Des corps musiciens, 2002
LES PROPHÉTIES DU TEXTE-LÉVIATHAN. Lire selon Melville, 2004
SUR ÉCOUTE. Esthétique de l'espionnage, 2007
TUBES. La philosophie dans le juke-box, 2008
KANT CHEZ LES EXTRATERRESTRES. Philosofictions cosmopoliti-
ques, 2011

Chez d'autres éditeurs :

MUSICA PRACTICA. Arrangements et phonographies de Monte-
verdi à James Brown, *L'Harmattan*, 1999
WONDERLAND. La musique, recto verso (avec Georges Aperghis),
Éd. Bayard, 2004
ÉCRITS, de Béla Bartók (présentation et traduction), *Éd. Contre-
champs*, 2006
« This is it (The King of Pop) », dans *Pop filosofia*, textes réunis
par Simone Regazzoni, *Il Melangolo*, 2010

PETER SZENDY

ÉCOUTE

UNE HISTOIRE DE NOS OREILLES

Précédé de
ASCOLTANDO
par
JEAN-LUC NANCY

LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 2001 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
www.leseditionsdeminuit.fr

Extrait de la publication

ÉCOUTE

À Julie L.

« J'ÉCOUTE »
(prélude et adresse)

« ... où "j'écoute" veut dire aussi "écoute-moi" ...¹ »

Je ne sais plus quand j'ai écouté de la musique pour la première fois. Peut-être certains se souviennent-ils de l'impression unique, singulière, qui aura inauguré leur histoire de l'écoute. Moi, non. De la musique, il me semble qu'il y en aura toujours eu autour de moi ; impossible de dire si – et quand – elle a commencé un jour.

Plus improbable encore, introuvable et comme noyé dans le flot des souvenirs informes, serait le moment où j'ai commencé à *écouter de la musique comme musique*. Avec la conscience vive qu'elle était à *entendre*, à déchiffrer, à percer plutôt qu'à percevoir. Si ce moment, comme l'autre, est donc insituable dans mon immémoriale antiquité, ce que je sais ou crois savoir, en revanche, c'est que l'écoute musicale *consciente d'elle-même* s'est toujours accompagnée chez moi du sentiment d'un *devoir*. D'un impératif : tu *dois* écouter, il *faut* écouter. Il me semble que mon activité d'auditeur conscient, écoutant sciemment la musique *pour la musique*, n'a jamais existé sans un sentiment de *responsabilité*, qui aura peut-être précédé le *droit* qui m'était donné de prêter l'oreille.

Tu dois écouter ! Si l'injonction, dans cet impératif, ne souffre aucune question (*tu dois !*), l'activité qu'elle prescrit (*écouter*) m'apparaît de moins en moins définie : qu'est-ce qu'écouter, qu'est-ce que l'écoute répondant à un *tu dois* ? Est-ce

1. Roland Barthes, « Écoute », 1976 ; repris dans *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, 1982, p. 217.

même une activité ? À penser que je *fais* quelque chose en écoutant (que je fais quelque chose à l'œuvre ou à l'auteur, par exemple), ne suis-je pas déjà en train de trahir l'injonction elle-même, ce *tu dois* qui me prescrit d'être *tout ouïe*, de ne rien faire pour ne faire qu'écouter ?

*

Il est un souvenir, peut-être plus tardif, mais qui me paraît aujourd'hui tout aussi étroitement lié à *chacune* de mes écoutes que ce *tu dois* archaïque : c'est celui d'écouter la musique dans l'idée de faire partager cette écoute – la mienne –, de l'adresser à un(e) autre. Je me souviens par exemple de la fascinante écoute du mouvement lent – « nocturne » – de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, dans la chambre de mon oncle, à Budapest. Nous l'écoutions tous les deux, en silence, à peine troublés, plutôt confirmés dans notre écoute par les grillons du jardin, le soir. Nous l'écoutions dans une version que j'ai oubliée, figurant sur une compilation intitulée « Aimez-vous Bartók ? » (*Szereti ön Bartókot ?*). Écoute intense, certes, peuplée d'aventures, d'événements étranges, de songes... mais qui n'advenait à elle-même qu'après coup, lorsque nous nous concertions pour l'adresser à une autre. C'était ma cousine : depuis ses oreilles d'enfant (elle avait cinq ans et moi huit), elle entendait avec terreur quelque chose qui, dans les premières mesures, devait ressembler à une mécanique d'insectes fabuleux.

C'est donc dans ces moments où, non sans quelque perversion, nous jouissions, mon oncle et moi, du pouvoir terrifiant de cette musique sur une enfant, c'est dans ces moments que, adressée à une autre, notre écoute devenait vraiment *nôtre* : une marque de complicité, une œuvre de collaboration.

*

Plus tard, et plus simplement, j'ai voulu, j'ai aimé faire écouter mes écoutes. Comme si je voulais leur apposer une marque

durable qui les dirait miennes et qui les rendrait, sinon pérennes, du moins *transmissibles* à d'autres.

C'est vrai, j'aimerais chaque fois *signer mon écoute*. Non pas avec l'autorité du critique musical ou du musicologue qui dirait : telle version de telle œuvre est meilleure que telle autre, tel pianiste a joué ce soir la sonate opus x mieux qu'il ne l'avait jamais jouée auparavant, en respectant l'architecture, la structure, les détails, le phrasé, etc. Non, c'est plus simplement *en tant qu'auditeur* que j'aimerais signer mon écoute : j'aimerais pointer, identifier et faire partager tel événement sonore que *personne d'autre que moi*, j'en suis sûr, n'a jamais entendu comme je l'ai fait. Aucun doute là-dessus. Et je suis même convaincu qu'il n'y a de l'écoute musicale qu'à la mesure de ce désir et de cette conviction ; autrement dit, que l'écoute – et non l'audition ou la perception – commence avec ce désir légitime d'être signée et adressée. À d'autres.

Seulement voilà : comment une écoute peut-elle devenir *mienne*, identifiable comme *la mienne*, tout en continuant de répondre à l'injonction inconditionnelle d'un *tu dois* ? Quel espace d'appropriation la musique réserve-t-elle à ses auditeurs pour que ceux-ci puissent signer à leur tour (afin de l'adresser, de la faire partager comme *la leur*) l'écoute d'une œuvre, d'une interprétation, d'une improvisation ?

*

En tant qu'auditeur, j'ai parfois l'impression d'avoir fait tous les métiers de la musique, comme on dit ; occupé tous les postes : tour à tour compositeur (de petits chefs-d'œuvre oubliés, simplement imaginés, entrevus), éditeur ou copiste (lorsque je t'envoie, sur un bout de portée griffonné sur une carte postale, ce thème que j'aime tant), improvisateur d'un instant (lorsque je m'essaie à ajouter quelques notes de piano concertantes à l'orchestre des *Brandebourgeois* de Bach, tel un adepte d'un karaoké un peu sacrilège), voire chef d'orchestre (battant la mesure et donnant les entrées, signifiant implacablement les nuances de tel ou tel tube dans ma musicothèque)...

Or, tous ces métiers ont, quant à eux, leur droit, leurs responsabilités, leurs devoirs. Explicites et bien codifiés, au terme d'une longue histoire juridique, passionnante et conflictuelle. Mais moi ? Moi auditeur ? Mon *tu dois*, cette injonction qui m'accompagne, a-t-il à voir avec les prescriptions qui régissent lesdits métiers de la musique ?

Il semble que, en tant qu'auditeur, occupant ou usurpant si souvent tous les rôles, je n'aie pourtant aucun devoir, aucune responsabilité, aucun compte à rendre à personne. Léger, volage, ou attentif et concentré, silencieux ou dissolu, cela serait-il mon affaire strictement privée ? Mais alors, d'où me viendrait ce *tu dois* qui me dicte des devoirs ? Et ces devoirs, quels sont-ils ? Ce *tu dois* qui toujours m'accompagne, qui me l'adresse ? À qui suis-je redevable, à qui et de quoi ai-je à répondre ?

Il n'y a à ma connaissance aucune mention explicite, dans toute l'histoire des textes formant le corpus de ce qu'on appelle le droit d'auteur ou la propriété artistique, d'un quelconque *droit de l'auditeur*. Ni de ce qu'il est en droit d'attendre, ni de ses éventuelles responsabilités, de ses devoirs. Et pourtant, dans ce vaste champ de l'histoire du droit en musique, encore largement inexploré, je cherche inlassablement. Quoi, au juste ? Sans doute les contours *implicites* de ce que *serait* mon droit, ma jurisprudence, ma législation. D'auditeur.

Mes obligations explicites (car j'exagère, il y en a quelques-unes) se comptent sur les doigts d'une main : faire silence au concert classique (une obligation souvent imprimée au dos des programmes²) ; payer sa place ; payer la taxe sur les copies et enregistrements à usage privé (elle est incluse dans le prix des bandes ou des disques compacts vierges) et ne pas en faire un usage public, ni en entreprendre une diffusion commerciale ; enfin, parfois mais pas toujours, respecter un niveau de bruit

2. En écrivant ces lignes, je tombe par hasard – exemple parmi tant d'autres – sur le programme de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg pour la saison 1999-2000 ; sur la dernière page, on peut lire : « Pour le confort et le bien-être de tous, nous vous remercions d'observer le silence pendant les concerts et – notamment – entre les mouvements des œuvres. L'utilisation des téléphones portables est strictement prohibée... ».

en deçà du tapage nocturne ou diurne. C'est à peu près tout, je crois n'avoir rien oublié.

Bien sûr, ce *tu dois* qui m'a toujours accompagné ne se réduit pas, il s'en faut, à ces quelques contraintes objectives et extérieures, même s'il n'en est pas indépendant pour autant. Mais, j'en suis tout aussi convaincu, ce *tu dois* n'est pas non plus purement intérieur, subjectif, singulier. Il a une histoire : une histoire qui n'est pas seulement *mon* histoire.

C'est pourquoi je cherche désespérément, dans l'histoire juridique de la musique, là où il est question de moi, auditeur. Je sais d'avance que cette enquête est vouée à l'échec. Mais je vais y voir quand même : car mon droit et mes devoirs, pour n'avoir jamais été explicitement codifiés, découlent implicitement des lois qui, peu à peu, ont fini par régir la vie musicale : auteurs, adaptateurs, arrangeurs, éditeurs, producteurs de phonogrammes, interprètes... – je peux, jusqu'à un certain point, me retrouver en eux, enquêter sur l'histoire objective de leur *tu dois* pour réfléchir sur le mien et le mettre en perspective. Et de plus, cela va sans dire, leurs différends – notamment ces innombrables et passionnants procès dont il nous reste les archives, les minutes – ont si souvent été plaidés, réglés, négociés *pour moi* : en me prenant, moi l'auditeur, comme témoin ou prétexte de leurs intérêts conflictuels.

*

Qui a droit à la musique ? Qui peut l'entendre comme si elle était à lui, qui peut se l'approprier ? Qui a le droit de la faire sienne ?

Ces questions, tout auditeur se les pose, qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non. Ces questions, je me les pose dès que je veux te faire entendre *ceci* : telles mesures de *Don Giovanni*, telle respiration de Glenn Gould, tel murmure dans une improvisation de Keith Jarrett, tel accent ou tel silence chez Bill Evans, tel martèlement du *Sacre du printemps*, que sais-je encore... Bref, un « beau passage », un *moment favori* dans ma musicothèque à moi. Simplement pour te préparer à

entendre ces moments *comme je les entends*, je commence à te les décrire – mais à peine – par des mots. Et je commence aussitôt à les perdre. Quand nous écoutons, tous les deux ; et quand je sens, comme par télépathie, que ce que tu écoutes est si loin de ce que j'aurais aimé te faire entendre, je me dis : ce moment n'était peut-être pas le mien, après tout. Car ce que je voulais t'entendre écouter – oui : *t'entendre écouter* ! –, c'était *mon écoute*. Désir peut-être impossible – l'impossible même.

Malgré mon dépit (il est toujours immense), je m'interroge : peut-on *faire écouter une écoute* ? Puis-je transmettre *mon écoute*, si singulière ? Cela paraît tellement improbable, et pourtant si désirable, si nécessaire aussi. Car j'imagine que cet irrépressible désir, ce n'est pas seulement mon désir de simple auditeur : j'imagine qu'un pianiste, un compositeur, bref, un musicien qui, contrairement à moi, ne se contenterait pas de jouer des mots ou de son tourne-disques, que ce musicien désire, lui aussi, avant toute autre chose, faire écouter une écoute. *Son écoute*.

Que puis-je donc faire pour faire écouter cette écoute, la mienne ? Je peux répéter, je peux rejouer quelques mesures en boucle, et je peux dire, redire ce que j'entends. Parfois, j'y arrive. Parfois, tu m'écoutes écouter. Je t'entends qui m'écoutes écouter. Mais c'est si rare.

Si j'étais musicien, plus musicien qu'un simple auditeur ou joueur de tourne-disques et de mots, je commencerais sans doute à réécrire. À adapter, à arranger. Je soulignerais telle phrase, je doublerais telle note, j'écourterais telle mesure pour mettre l'accent sur tel motif, j'imaginerais et je transcrirais peut-être l'orchestre virtuel que j'entends pour qu'il te joue, sous ma direction, l'inflexion exacte de ce moment, dûment préparé et quitté avec art, tel qu'il résonne *précisément* à mon oreille. Je me ferais adaptateur, transcripteur, orchestrateur, bref, *arrangeur*, pour signer et consigner *mon écoute* dans l'œuvre d'un autre.

*

Il existe en effet, dans l'histoire de la musique, des auditeurs qui ont *écrit leur écoute*. Ce sont lesdits arrangeurs, qui me fascinent depuis longtemps, si longtemps.

Un thème d'untel arrangé dans le style d'un autre, Ellington en Monk, Bach en Webern, Beethoven en Wagner... L'arrangeur (qui peut par ailleurs être auteur à ses heures) n'est pas seulement un virtuose des styles : c'est un musicien qui sait *écrire une écoute* ; qui sait, avec n'importe quelle œuvre sonore, la *faire écouter comme...* C'est un peu mon oncle et moi, avec l'écriture et l'art en plus. C'est un peu comme si mon oncle et moi avions décidé de rendre notre écoute *notoire*, de ne pas la réserver à une seule, à une enfant ; comme si nous avions voulu l'adresser, notre écoute, à un véritable *public*. Et c'est bien avec ce caractère *public* de l'arrangement que s'ensuivent toutes les questions juridiques : à savoir la nécessité d'obtenir l'accord de l'auteur, la fidélité ou l'infidélité à l'original, les éventuelles accusations de plagiat ou de pastiche, bref, le *droit*, cette fois explicite et vigilant, qui trace les contours et les frontières légitimes de l'*adaptation d'une œuvre*.

Supposons donc que, comme Liszt transcrivant Beethoven, comme Schoenberg orchestrant Bach, comme Gould adaptant Wagner au piano, je parvienne à te faire écouter mon écoute. En ai-je le *droit* ? En ont-ils, eux, en avaient-ils le *droit* ? Et si oui, qu'est-ce qui, au-delà du simple désir ou plaisir de tel ou tel (le mien, le leur), *justifie* une pareille transcription ? N'est-ce pas la pire des trahisons à l'égard de ce que, précisément, on aurait voulu faire entendre ? Ne peut-on donc faire écouter son écoute qu'en réécrivant, qu'en raturant radicalement l'œuvre à entendre ? Peut-on adapter, transcrire, orchestrer, bref, arranger *au nom de l'œuvre* ? Au nom d'une écoute *de l'œuvre* ?

Telles auront été les questions les plus pressantes, les plus urgentes de ce livre.

*

Qui a droit à la musique ? Qui peut la faire entendre comme il l'entend ?

Ces questions ont souvent suscité des réponses *sociologiques* : selon le « capital culturel » que l'on possède, selon l'éducation que l'on a reçu, etc., la musique – et particulièrement ce que nous, occidentaux, appelons la *grande musique* – est plus ou moins accessible, étrange, incompréhensible... Ces points de vue sociologiques sont toujours nécessaires. Mais ils ne répondent qu'à *une partie* des interrogations précédentes ; ils laissent impensée la manière dont, implicitement ou explicitement, *les œuvres configurent en elles-mêmes leur réception, leur appropriation possible, voire leur écoute.*

Il paraît donc nécessaire de laisser résonner la question du *droit à la musique* selon une formulation quelque peu différente : quelle place une œuvre musicale assigne-t-elle à son auditeur ? comment exige-t-elle qu'on l'écoute ? quels moyens met-elle *en œuvre* pour *composer une écoute* ? Mais aussi : quelle latitude, quel espace de *jeu* une œuvre réserve-t-elle, en elle-même, à ceux qui la jouent ou l'entendent, à ceux qui *l'interprètent*, avec ou sans instruments ? comment, par sa propre construction ou architecture, une œuvre musicale garde-t-elle en son sein des possibilités d'appropriation active ? des possibilités d'adaptations ou d'arrangements ?

Qui a droit à la musique ?, cette question pourrait donc se traduire ici : quel est, tel qu'il se dessine et se destine depuis les œuvres, le *sujet* auquel la musique s'adresse, ou plutôt celui qu'elle *construit* ? Et qu'est-ce qui, à ce sujet, échoit comme *restant à faire* ? Autrement dit : que doit-il faire, cet auditeur-sujet, assujetti à la musique, pour *y avoir droit* ?

Je tenterai de donner une perspective historique à ces questions, en retraçant la genèse conjointe et interdépendante d'une certaine *idée d'œuvre* et d'un certain *régime d'écoute* qui lui répond. Car tel est l'horizon ultime de ce livre : d'où viennent l'auditeur moderne et son activité d'écoute ? Selon quelles nécessités celle-ci s'est-elle déterminée essentiellement en une figure d'assujettissement à l'œuvre ? Et quelles réserves ces nécessités historiques gardent-elles d'autres attitudes d'écoute possibles ? Autant dire que je tenterai au fond une *histoire critique de l'écoute.*

*

Qui a droit à la musique ?, cette question peut aussi se reformuler ainsi : que puis-je faire de la musique ? Que puis-je faire avec elle ? Mais encore : que puis-je *lui* faire, que puis-je faire à la musique ? Qu'ai-je le droit de faire *de*, *avec* ou à la musique ?

Il y a là un champ que la musicologie n'a que très rarement pris au sérieux : je peux *copier* (plagier, voler, détourner) la musique ; je peux la *réécrire* (l'adapter, l'arranger, la transcrire) ; je peux, enfin et surtout, *l'écouter*. Soit, schématiquement, trois possibilités que je prends le risque de regrouper sous le nom générique d'*appropriation*.

(L'interprétation, remarquer-t-on à juste titre, est aussi une forme d'appropriation de la musique. Elle est même, peut-être, la forme la plus importante et la plus active de cette appropriation. Mais il me semble que c'est rarement l'interprétation *comme telle* qui pose la question de l'œuvre *comme telle*. Une interprétation qui questionnerait la notion même d'œuvre serait vite qualifiée d'adaptation ou d'arrangement, de détournement au sens d'une *réécriture*. Or, il s'agira ici – je l'ai dit – d'*interroger la notion d'œuvre*, et de faire de cette interrogation le fil conducteur vers une histoire critique de l'écoute.)

*

Qui a droit à la musique ?, cette question se déclinera donc en trois temps, en trois perspectives historiques et critiques sur l'appropriation possible de la musique : 1. une archéologie des politiques et des idéologies qui impriment leur marque sur l'appareil du *copyright* et du *droit d'auteur* ; 2. une réflexion sur les mutations dans la pratique de la transcription ou de l'adaptation, bref, sur la *place de l'arrangement* dans la vie musicale, essentiellement depuis le Romantisme ; 3. l'esquisse d'une *histoire de l'écoute*, de ses organes et instruments.

S'il fallait ramasser, condenser ces trois temps dans une sorte d'allégorie, la fameuse histoire rapportée par Leopold Mozart pourrait en tenir lieu : allégorie de Wolfgang, copiant de

mémoire le *Miserere* d'Allegri dont les droits d'exécution et de diffusion étaient strictement réservés à la chapelle Sixtine (comme seront réservés à Bayreuth les droits d'exécution de *Parsifal*³). Mozart-père écrit à sa femme :

« Tu as peut-être déjà entendu parler du célèbre *Miserere* de Rome, tellement estimé que les musiciens de la chapelle ont l'interdiction, sous peine d'excommunication, de sortir la moindre partie de ce morceau, de le copier ou de le communiquer à quiconque ? Eh bien, *nous l'avons déjà* [souligné par Leopold]. Wolfgang l'a écrit de tête, et nous l'aurions envoyé à Salzbourg avec cette lettre si nous ne devions être présents pour son exécution ; mais la manière dont on l'exécute fait plus que la composition elle-même, et par suite, nous l'apporterons nous-mêmes à la maison. Comme c'est un des secrets de Rome, nous ne voulons pas le confier à des mains étrangères *ut non incurremus mediate vel immediate in Censuram Ecclesiae* [“pour ne pas encourir, directement ou indirectement, la censure de l'Église”] » (lettre du 14 avril 1770).

Autrement dit, Mozart-fils, dont le père vante les incroyables capacités *auditives*, aura pu noter, c'est-à-dire *copier* à l'écoute le « secret de Rome » : non seulement l'œuvre elle-même, mais son *exécution*, qui deviennent donc *transportables chez soi*, arrachées à leur lieu réservé et surveillé. On entend dans ces lignes à la fois la violence d'un *droit d'écoute* réglé par des rapports de pouvoir et la puissance *phonographique* de l'audition active et experte (Wolfgang est une sorte d'échantillonneur avant la lettre), sa force subversive dès lors qu'elle se lie à une *technique* d'inscription (en attente d'être démultipliée par l'enregistrement proprement dit).

Tout droit d'écoute à la fois ouvre et ferme, c'est-à-dire *règle* des possibilités de *repiquage* (comme on dirait dans le lexique de la phonographie moderne). Mais l'enregistrement phonographique leur confère une puissance sans précédent, qui renverse *en droit*, précisément, les hiérarchies juridiques établies.

Avec ce qu'on pourrait appeler la *phonogrammatization* de

3. On verra au chapitre III les conséquences que Schoenberg en tirera quant à l'héritage de Wagner.

la musique en général, l'écoute a en effet connu une mutation sans précédent, que son appareillage technique provoque et révèle. Il faut se rendre à l'évidence : il y a eu rupture, passage, dans ce qu'on peut appeler la *responsabilité de l'écoute*. Elle n'est plus principalement portée par l'*œuvre* musicale, par ses catégories *internes* (motifs mélodiques ou rythmiques, timbres ou événements harmoniques saillants, « signaux » en tous genres soigneusement disposés le long de son « enveloppe » formelle afin d'y inscrire des « jalons » auditifs⁴ ; elle a acquis une certaine *autonomie*, elle a désormais des *instruments* (le disque, l'échantillonneur, l'indexation numérique du son en général) pour *agir* sur la musique. Il n'y va plus d'une simple *réception* (ou de sa quasi-anagramme : la *perception*). L'écoute est *configurante* par elle-même, sans être principalement assujettie à un flux rhétoriquement articulé qui la commande et la structure depuis l'« intérieur » de l'œuvre musicale.

Dès lors, il faut penser à nouveaux frais cette responsabilité inédite de l'écoute autonome ; il faut penser les conditions et les limites d'un *droit de l'auditeur*.

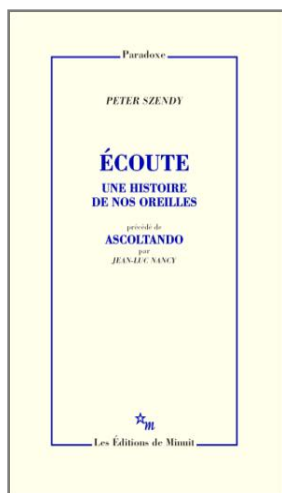
Si un certain régime d'écoute est donc peut-être en cours de clôture (et c'est à cette clôture aussi que j'aimerais contribuer), il reste à penser ce qu'écouter veut dire. Je tiendrai au moins que l'écoute, en tant qu'elle a une histoire, en tant qu'elle se réfléchit et s'adresse, a toujours été *plastique*. Peut-être l'est-elle aujourd'hui plus que jamais.

4. J'emprunte volontairement ces catégories à Pierre Boulez (*Jalons*, Bourgois, 1989), qui aura incontestablement été l'un des grands penseurs de l'écoute structurale, *interne*, de la musique.

TABLE

<i>Ascoltando</i> , par Jean-Luc Nancy	5
« J'écoute » (prélude et adresse)	17
I. Droits d'auteur, droits d'auditeur (journal de nos aïeux)	29
<i>Plagiat et devoir de vérité. 1757 : la musique et les notes (de bas de page). 1834 : un grand changement dans nos mœurs. 1853 : un auditeur au tribunal. 1841 : notre portrait en caricature</i>	
II. Écrire ses écoutes : arrangement, traduction, critique <i>Depuis qu'il y a des œuvres... Fonctions de l'arrangement. Liszt et les traducteurs. L'original en souffrance. L'arrangement à l'œuvre (Liszt, deuxième version). Schumann critique. Déclin de l'arrangement (pourquoi la musique est-elle si difficile à comprendre ?).</i>	53
III. Nos instruments d'écoute devant la loi (second journal)	89
<i>Le premier procès de la musique mécanisée (Verdi sur des planchettes). La musique en braille. Le phonographe au tribunal. Droits de reproduction et de radiodiffusion. Stravinsky, Schoenberg et les pirates. L'arrêt Furtwängler et les droits voisins. Protéger un son (Harley Davidson dans le paysage sonore). Du droit de citation en musique (John Oswald, l'auditeur).</i>	

- IV. Écouter écouter : la facture de l'oreille moderne .. 123
Types d'écoute (le diagnostic d'Adorno). « Écoutant, je te suis » (Don Giovanni). Polémologie de l'écoute (Berlioz et l'art de la claque). Ludwig van (1) : l'attention. Ludwig van (2) : la surdité. Schoenberg : « tout entendre ».
- Épilogue : l'écoute plastique 155
Ludwig van (3) : un dialogue avec Beethoven. Ludwig van (4) : la « seconde pratique » des marque-plages. Ludwig van (5) : les prothèses de l'authenticité. Écouter écouter : sommation d'écoute(s).



Cette édition électronique du livre
Écoute. Une histoire de nos oreilles de Peter Szendy
a été réalisée le 03 septembre 2013
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707317315).

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.

www.leseditionsdeminuit.fr

ISBN : 9782707327673

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr