Public de l'œuvre, œuvre du public ?

Antoine Hennion

▶ **To cite this version:**

Antoine Hennion. Public de l'œuvre, œuvre du public ?. L'Inouï. Revue de l'Ircam, 2005, 1, pp.64-68. halshs-00193237

HAL Id: halshs-00193237
https://shs.hal.science/halshs-00193237

Submitted on 3 Dec 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANTOINE HENNION Public de l'œuvre, œuvre du public ?

L'Inouï. Revue de l'IRCAM #1, N. Donin, B. Stiegler éds., mai 2005: 64-68

Résumé : Le public, ce n'est pas l'audience, une addition de chiffres de fréquentation. C'est ce qui fait que l'œuvre est œuvre, parce qu'elle est œuvre pour les autres. Ainsi compris, le public ne peut se réduire à être le repoussoir dont la création devrait indéfiniment se libérer, il est une fiction fondatrice, qui a toujours été au cœur du processus créateur. Il est aussi, pour un sociologue qui s'intéresserait aussi (ou enfin…) à l'objet de la musique, ce qui permet de proposer de celle-ci une analyse pragmatique, à travers ses effets au sens fort : ce qu'elle fait et fait faire, et ce que son usage lui fait et lui fait faire. Ou la musique comme somme des procédures et des dispositifs inventés pour rendre présent un public à l'œuvre… Non pas autour d'elle : en elle.

Le public… mot étrange. L'usage qu'en font les artistes et les musiciens, comme substantif, est récent. Il est plus vénérable comme adjectif. Mais si l'on en croit une étymologie hésitante, il était déjà tendu entre deux aspects qui ne sont pas si faciles à joindre, le pubis et le peuple, le recensement des mâles d'un côté, l'assemblée démocratique de tous, de l'autre. Le corps et l'État, que l'opposition entre les sexes traduit parfaitement : la fille publique, l'homme public. Qu'ont-ils de commun ? De se donner à tous, d'être disponible à qui veut, sans distinctions personnelles, sans préférences, sans choix – par principe, en quelque sorte. L'argent ne change pas grand-chose à l'affaire.

Sommes-nous si loin du public auquel pense un artiste ? Vénéré ou haï, furieusement recherché ou dédaigneusement méprisé, le public c'est d'abord ce qui marque la perte de l'intimité d'une œuvre, livrée sur la place publique. Chacun peut porter son regard sur elle et l'apprécier, sans discrimination, l'œuvre est sortie de la seule emprise de son créateur. C'est aussi ce qui la fait œuvre, parce qu'elle est œuvre pour les autres. Au delà de la proclamation farouche du dogme moderniste intouchable de l'autonomie de l'art, que de réactions et de prises de position de compositeurs s'expliquent ainsi, comme diverses formes de résistance devant l'exigence ambivalente que ce don au public impose à l'œuvre : un détachement quasi physique, une prise de possession par des gens qui ne sont rien et dont on ne sait rien (l'œuvre-fille publique) ; et un détachement abstrait, faisant entrer l'œuvre dans un espace d'appréciation collectif, où elle prend un autre corps (l'œuvre-homme public). Une fois surmonté les résistances, d'ailleurs, les complaisances ne sont pas moindres envers un aspect qu'envers l'autre, qui renvoient aussi bien aux facilités de la création subventionnée qu'à la tentation du marché : en somme, devenir un service public, ou trop chercher à « plaire » au public.

Mais que peut donc dire un sociologue du public ? En un sens, l'affaire commence mal, sur un malentendu : étude du public et sociologie forment une association trompeuse, trop facile. Comme si l'analyse de la musique se partageait ainsi, de façon disciplinaire, selon un axe linéaire allant de l'œuvre au public, en passant par les langages et les formes, l'interprétation et la diffusion, et enfin par les conditions de réception et les goûts – le geste même qui assigne alors tout naturellement ces derniers au sociologue lui demandant aussi, poliment, de se tenir à l'écart des « œuvres elles-mêmes ».

En revenant sur la notion de public, je voudrais souligner au contraire combien une sociologie, même et surtout si elle est centrée sur la réception, le goût, le public – ou plutôt les publics – doit intégrer à ses analyses la musique, à travers ses effets, pris au sens large que lui donne la pragmatique : tout ce qu'elle fait et fait faire, tout ce que lui fait et lui fait faire son

usage[1]. Une telle approche ne vise donc pas à opposer l'analyse de la réception à celle de la production (encore moins à disqualifier celle-ci), elle permet plutôt de traiter différemment, en les comprenant comme les moyens que nous nous donnons pour « faire avec » la musique, les analyses qui visent à objectiver les œuvres, les langages ou l'écoute. Ou à objectiver les publics eux-mêmes, d'ailleurs : ceux-ci peuvent très bien être traités sur ce même mode, positiviste, et malgré ses professions de foi critiques la sociologie est coutumière du fait, dans ses cuisines plus que dans ses théories, lorsqu'elle se contente de chiffrer et de qualifier des audiences et des fréquentations selon des variables fixes, toujours les mêmes : origine socioculturelle et habitat, formation, pratiques dans la famille, etc.
La ligne de partage ne passe pas entre l'œuvre et le public, ou entre l'esthétique et la sociologie, elle passe par le statut que tant l'une que l'autre de ces disciplines peut donner à ces entités : objets tout faits, qu'il n'y a qu'à commenter et à barder de causes ; ou au contraire réalités en devenir continu, sans cesse remodelées par leurs propres effets, et par l'anticipation circulaire de ces effets – quoi de plus pertinent que cette formule, précisément, pour aborder le problème du public ? N'est-il pas d'abord une anticipation, de la part du créateur ? Et inversement, ce public, que fait-il d'autre lui-même, en écoutant, que de répondre à des attentes supposées, à des « intentions », comme on ne cesse d'en pourvoir les compositeurs de tous les temps sur France-Musiques ? Autrement dit, la réception agit déjà dans la production, et la production dans la réception.
Ce sont ces boucles réflexives, mais de taille et d'efficacité variables, plus ou moins repérées, travaillées, objectivées, instrumentées, qui font la différence, isolant plus ou moins des postures de composition et d'écoute très contrastées, comme dans le cas de l'art académique, ou au contraire visant à fondre l'une dans l'autre, comme dans l'idéal mythique de la transe africaine, régulièrement invoquée pour parler du grand concert rock, de l'improvisation tardive dans un caveau de jazz, ou du bonheur rare de quelques moments de concert miraculeux, pour toutes les musiques. Heureusement, pas plus que les fameuses intentions du compositeur ni l'infinie bonne volonté de son auditeur fantasmé, ces moments de fusion n'ont nul besoin d'être réels pour être efficaces. Ce sont des fictions fondatrices, des rêves féconds : à travers eux, le public fait l'œuvre, et l'œuvre fait le public.

Le public, donc. Non pas tant le public réel, qui n'en est en somme que l'une des figures possibles, mais l'idée de public, les craintes qu'il suscite, les mises à distance hautaines qu'il provoque et les envies cachées qu'il fait lever… C'est que, ainsi défini, on ne lui échappe pas si facilement. On n'en repousse le diktat présent que pour mieux se donner à un public futur, qu'on se taille sur mesure. Mais ces dictateurs imaginaires sont souvent plus féroces encore que les maîtres actuels. On analyse de façon trop réaliste encore la formule de Beethoven, répondant aux interrogations des malheureux instrumentistes qui essaient de jouer ses derniers quatuors qu'on ne le comprendra que dans cinquante ans. Il n'y a pas là seulement une sorte de mépris pour le goût présent, et l'intuition qu'a le génie d'être reconnu un jour ou l'autre par la postérité : il y a d'abord l'affirmation purement performative que l'œuvre et le public, c'est la même chose. L'un doit créer l'autre, et réciproquement. Changer la musique, c'est en changer l'écoute – et donc refaire, toujours, chaque fois, son public. Mais il faut le faire, en effet. Beethoven n'« attend » pas qu'une sorte de progrès de l'histoire lui offre mécaniquement sur un plateau le succès ou l'écoute qu'on lui refuse de son vivant. Il produit une nouvelle histoire de la musique, comme œuvre exigeante, abstraite, qu'il faut faire un effort pour écouter et comprendre, et il pose en effet là les termes du nouveau contrat qui reliera bientôt aux créateurs émancipés leurs tout nouveaux « amateurs », inversant les termes

[1] Au delà du jeu de miroirs entre des mots communs, comme pragmatique et public, il y a là plus que des échos avec l'approche de John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Tours-Paris, Farrago-Léo Scheer, 2003.

de la demande et de l'offre, et plaçant l'auditeur dans une sorte d'auto-soumission pleinement acceptée, plus que cela, recherchée avec passion.[2]
Ce geste aura une longue descendance, puisque, à travers Wagner, Debussy, Schönberg, Boulez – et plus encore, chaque fois, à travers les wagnériens, les debussystes, les défenseurs de la musique atonale ou de la série généralisée –, selon des modalités différentes il va peu à peu s'installer, sans partage, comme le rapport exclusif à l'art contemporain. Mais on voit combien cette posture n'a rien d'un déni du public. En imposant une esthétique, en trouvant ses défenseurs, puis en devenant la norme du goût moderne, l'« art-pour-l'art » n'est pas une rupture avec le public : il est une entreprise inédite de production de son propre public par l'art, l'une des plus puissantes qui aient existé dans l'histoire. Beethoven, précurseur de l'art-pour-l'art, ne s'arrache à la tyrannie de l'art-pour-un-public qu'en s'imposant de fabriquer de toute pièce un public-pour-l'art – et il va réussir !
Là encore, la ligne de partage ne passe pas entre les artistes « commerciaux », qui sacrifieraient au goût du jour – comme si le public présent était un donné qu'il suffisait de se baisser pour recueillir – et les artistes purs, du futur – comme s'il suffisait d'être incompris pour être grand. Ils passent entre ceux qui font advenir leur public, quelle que soit la définition qu'ils s'en donnent, et ceux qui le prennent pour un acquis, ou qui croient se dispenser du jugement des autres – quelles que soient les échéances et les arènes où reconstruire ce tribunal public. C'est ici qu'une sociologie pragmatique du public prend corps, pour décrire les modalités et les dispositifs inventés pour le rendre présent : quels porte-parole (académies, critiques, marchands, experts…), quels lieux (la salle de concert, le salon, le musée, l'école, la maison) – et puis quels marchés, quelles durées, quelles mesures, quelles limites, etc. – permettent peu à peu de construire l'espace commun d'un art et de son appréciation collective ?[3]
Beethoven ne s'affranchit pas plus des exigences du public que ne le font Auber et Scribe lorsque, inventant les modes de production hollywoodiens, ils corrigent mot à mot et note à note leurs partitions en fonction des réactions du public dans la salle à chaque spectacle.[4] Simplement, son « dispositif » pour incorporer un public à son œuvre est tout à fait différent. Non pas le suivi du public actuel (lequel n'est donc pas plus immédiat que le public futur, et demande autant d'outils, d'équipements, d'attentions, à qui veut lui obéir, que son choix héroïque n'en requiert de Beethoven), mais la production d'un nouveau mode d'écoute, ou

---

[2] Voir Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne 1792-1803*, Paris, Fayard, 1998, ou, plus précisément sur ce nouvel amateur, Rémy Campos, « Aimer Beethoven : les années d'apprentissage d'Henri-Frédéric Amiel, amateur de musique genevois (1840-1860) », *Revue de Musicologie*, 88 (2002-1), p. 9-42.

[3] On ne peut dire que la pragmatique de la musique soit un domaine constitué (cf. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000), mais il prend tournure. Dans le sillage de textes précurseurs, comme ceux de Richard Peterson (« Mais pourquoi donc en 1955 ? », *Rock : de l'histoire au mythe* (A. Hennion & P. Mignon, s. la dir. de), Paris, Anthropos, 1991, p. 9-39) et William Weber (*The Rise of the Musical Classics in Eighteenth Century England: A Study in Canon, Ritual and Repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1992) ou, sur l'art contemporain, de Dario Gamboni (« Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 49, sept 1983, p. 2-28), voir par exemple Denis Laborde, « Enquête sur l'improvisation », *La logique des situations* (L. Quéré, M. de Fornel, s. la dir. de), Paris, EHESS, 1999, p. 261-299 ; Tia DeNora, *Music in everyday life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 ; Olivier Roueff, « Faire le jazz : la coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club », *Revue de Musicologie*, 88 (2002-1), p. 67-93, et tout le numéro de *Terrain* (intitulé « Musique et émotion ») que ce dernier a dirigé (n° 37 sept 2001) ; la thèse d'Anthony Pecqueux, *La politique incarnée du rap*, Shadyc/EHESS, Paris-Marseille, 2003 ; et enfin, un compte rendu d'expériences d'écoute menées dans le séminaire « Aimer la musique », au CSI : Antoine Hennion, « L'écoute à la question », *Revue de musicologie*, 88 (2002-1), p. 95-149.

[4] Voir Eugène Scribe et Daniel-François-Esprit Auber, *Correspondance* (Herbert Schneider, ed.), Liège, Mardaga, 1998.

d'un nouvel amour de la musique.[5] Aussi bien lui que, par exemple, Debussy, beaucoup plus tard, ne « lèvent » aucune contrainte sur leur production, au nom de leur liberté de création : loin de se libérer du souci de la « réception » de leur musique, ils réinventent une écoute – écoute qui réclame d'eux une attention de tous les instants, une servitude, là aussi, non pas tant à « leur » œuvre, qu'ils protégeraient contre les dérives commerciales ou bourgeoises de leur temps, qu'à l'œuvre tout court, comprise avec le sens que l'approche pragmatiste aide à retrouver dans les choses : ce qui arrive, ce qui peut advenir, ce qui arrête et transforme. L'œuvre n'est pas la partition déposée à la SACEM, mais ce qui advient lorsqu'elle est jouée, tant à la partition ainsi saisie et transformée, qu'aux auditeurs, pour qui elle ne fait œuvre que dans la mesure où ils sont eux aussi saisis et transformés.
Nous revoilà bien devant le public comme exigence interne, et non externe, de l'œuvre – ce qu'il a toujours été. La musique n'est œuvre que si elle est « donnée » en public, comme on dit très justement. Non pas pour faire un score, donner matière à des mesures de fréquentation (quoique, comme on l'a vu, ce mode de prise en compte des retours de l'œuvre n'ait rien de négligeable). Mais tout simplement pour faire advenir l'œuvre comme œuvre. Ce n'est pas un problème d'argent, mais de présence des autres. Non pas autour de l'œuvre : en elle.

Antoine Hennion
CSI, École des Mines de Paris

[5] V. aussi, sur le cas de Bach, Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2000.