

Entre flânerie et collectionnisme.

Un regard benjaminien sur l'expérience musicale à l'ère du web

Marcello Ruta

Abstract

This essay is articulated in three sections. In the first one, an analysis of Peter Bürger's critique of Benjamin's *Kunstwerkschrift* allows me to highlight three points, which must in my view be taken into account by any appropriate understanding of the impact of new technologies on our reception of music, and art in general. In the central (and main) section, I will make use of two Benjaminian figures that are symptomatic of the deep social changes in the European metropolis (Paris being a paradigmatic case) during the 19th century, namely the *flâneur* and the *collector*, and taking these as hermeneutical tools for understanding, specifically, how the Internet has changed our way of experiencing music. The analyses carried out in Benjamin's texts lead me to characterize Spotify, one of the main musical platforms of the web, as a *hybrid* space, where past and future coexist, and where the public space is populated by private collections, thereby constituting a sort of (paradoxical) virtual realization of the *Parisian passages*, characterized by Benjamin as a space "between the street and the interior". The final section will provide an overview of the risks and opportunities involved in using Spotify.

Keywords: Benjamin, Collector, Flâneur, Spotify, Staging



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Résumé

Cet essai est articulé en trois sections. Dans la première, une analyse de la critique de Peter Bürger, envers le *Kunstwerkschrift* de Benjamin me permet de dégager trois points essentiels pour une compréhension adéquate de l'impact des nouvelles technologies sur notre réception de la musique, et de l'art en général. Dans la partie centrale (et principale), je m'appuierai sur deux figures benjaminienne révélatrices des changements sociaux dans les métropoles européennes (Paris faisant figure de cas paradigmatique) au cours du 19^{ème} siècle, à savoir le *flâneur* et le *collectionneur*, en les utilisant comme outils herméneutiques pour la compréhension des changements apportés par Internet à notre expérience de la musique. La clé de lecture offerte par le texte de Benjamin me conduit à caractériser Spotify, à savoir l'une des principales plateformes musicales du web, comme un espace *hybride*, où coexistent passé et futur, et où l'espace public est peuplé de collection privées, qui constituent une sorte de (paradoxe) réalisation virtuelle des *passages parisiens*, définis par Benjamin comme un espace « entre la rue et l'intérieur ». La section finale donnera un aperçu des risques et des opportunités qu'implique l'usage de Spotify.

Mots-clé : Benjamin, Collectionneur, Flâneur, Mise en scène, Spotify.

Cet essai porte sur deux sujets principaux, profondément interdépendants, mais qui doivent être considérés comme distincts, car ils concernent deux niveaux d'analyse différents, l'un théorique et l'autre métathéorique. Le sujet théorique est axé sur la question suivante : comment Internet a-t-il changé notre réception de la musique ? Le sujet métathéorique est centré sur la manière d'aborder la question qu'on vient de poser, et plus généralement celle de l'impact de la technologie sur la production et la réception des œuvres d'art.

Par conséquent, l'article s'articule autour de deux sections principales (chacune divisée en plusieurs sous-sections) et un épilogue. Dans les deux sections principales, je tirerai profit de la pensée provocatrice de Walter Benjamin pour obtenir des *outils heuristiques* me permettant de m'orienter dans ce domaine. L'essai de Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Kunstwerkschrift)*, ainsi que la critique de ce texte formulée par Peter Bürger, me permettront de dégager trois points qui, à mon avis, doivent être pris en compte d'emblée pour une analyse adéquate des impacts d'une technologie spécifique sur notre engagement avec les œuvres d'art. Je recourrai ensuite, dans la deuxième section, à une série d'autres écrits de Walter Benjamin, à savoir *Paris, capitale du XIXe siècle (Passagenwerk)* et ses essais sur Baudelaire, et notamment à ses analyses des personnages du flâneur et du collectionneur. Ces analyses de ce que nous pourrions appeler, dans la terminologie wébérienne, *deux types sociaux du XIXe siècle*, pourront, paradoxalement, nous aider à jeter un nouveau regard sur ce qui se passe dans la réception de la musique à l'ère du web.

1. L'impact des nouvelles technologies sur notre réception de l'art

1.1 Quatre thèses du Kunstwerkschrift de Benjamin et la critique de Peter Bürger

Je commence cette section par une très brève reprise de certaines des nombreuses thèses formulées par Benjamin dans le *Kunstwerkschrift*, son essai sans doute le plus célèbre, mais aussi le plus critiqué.

Une *première thèse*, très générale, se rapporte à la dimension historique de nos manières de percevoir (y compris la perception des œuvres d'art). Potentiellement, dans chaque contexte historique et culturel nous voyons les choses *avec d'autres yeux*.¹

¹ Benjamin 2000, p. 277.

Une *deuxième thèse*, plus spécifique, concerne l'impact profond que la reproduction technique a eu sur notre expérience des œuvres d'art, non seulement en relation avec la façon dont nous en faisons l'expérience, mais aussi en ce qui concerne le processus même de la production, notamment cinématographique et photographique.² Autrement dit, dans la terminologie de Benjamin, non seulement la technologie de reproduction a affecté la manière de reproduire des œuvres d'art dans un médium déjà existant, mais elle a eu un impact sur le médium même dans lequel les œuvres d'art peuvent être produites, reproduites et devenir objet d'expérience.

L'effet final de cet impact, et c'est la *troisième thèse*, conduit au *dépérissement de l'aura*, qui est par la suite définie comme l'*inapprochable*, et donc comme formulation de « la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle ».³

Une *quatrième* (et dernière dans cette liste, pas du tout complète) *thèse* de Benjamin est que le dadaïsme avait déjà produit, sans recourir à des dispositifs techniques, les mêmes effets que le film, art qui manifeste éminemment les changements induits par la reproduction technique. Voici le passage de Benjamin :

Le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma. [...] Leurs poèmes sont des « salades de mots », ils contiennent des obscénités et tout ce qu'on peut imaginer comme détritits verbaux. De même leurs tableaux, sur lesquels ils collaient des boutons ou des tickets. Par ces moyens ils détruisirent impitoyablement toute l'aura de

² Benjamin 2000, p. 273.

³ Benjamin 2000, pp. 276, 278, 280. Dans l'essai de Benjamin, la notion d'aura est centrale et est profondément liée à d'autres notions, telles que l'authenticité, la tradition et l'autorité, qui, pour des raisons d'espace, ne peuvent pas être dûment exposées ici. Cependant, pour l'argument que je vais développer, je crois que les éléments soulignés dans le passage cité sont suffisants.

leurs produits auxquels, au moyen de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction.⁴

Cette dernière thèse constitue sans doute un moment de subtilité herméneutique de Benjamin, qui a su mettre en relation deux phénomènes apparemment assez éloignés ; c'est d'ailleurs sur ce point que Peter Bürger a formulé une critique assez radicale à l'égard de Benjamin, car cette même interprétation de l'avant-garde semble mettre en danger tout le cadre conceptuel de l'essai de Benjamin. Si les dadaïstes, en simplifiant, obtiennent les mêmes *résultats révolutionnaires* que l'art cinématographique tout en employant des *techniques traditionnelles*, alors la thèse même de l'impact de la technique sur notre réception de l'art en ressort radicalement affaiblie :

Les artistes de l'avant-garde, en particulier les dadaïstes, argumentent-ils, avaient déjà, avant la découverte du film, tenté de créer des effets filmiques par les moyens de la peinture. [...] Ici, la perte d'aura n'est pas due à un changement des techniques de reproduction mais à une intention du côté des producteurs. L'évolution du « caractère général » de l'art n'est plus le fruit de l'innovation technologique, mais médiatisée par les actes conscients d'une génération d'artistes. Aux dadaïstes, Benjamin n'attribue que le rôle de précurseurs ; ils créent une « demande », que seul le nouveau support technique peut satisfaire. Mais il y a un problème ici : comment expliquer cet acte précurseur ? En d'autres termes, l'explication du changement du mode de réception par le changement des techniques de reproduction acquiert une valeur différente.⁵

⁴ Benjamin 2000, pp. 307–308.

⁵ Bürger 1974, pp. 37–38.

Afin d’articuler davantage sa critique, Bürger se réfère à certaines considérations de Bertolt Brecht, soulignant que la technologie en tant que telle ne doit pas être considérée a priori comme un vecteur de changement : c’est l’usage que nous en faisons qui décide si les nouveaux outils provoquent des changements essentiels dans notre engagement avec la réalité, esthétique ou non :

Brecht souligne que les moyens techniques ouvrent à des possibilités, mais contrairement à Benjamin, qui tend à attribuer aux nouveaux moyens techniques (comme le film) en soi une qualité émancipatrice, il suggère que le développement de telles possibilités dépend de la façon dont on en fait usage. [...] Si la thèse de Benjamin selon laquelle la reproductibilité technique de l’œuvre d’art impose un mode de réception différent (non-auratique), est critiquée ici, cela ne signifie pas que je n’attribue aucune importance au développement des techniques de reproduction. [...] Il n’est pas question de nier l’importance du changement des techniques de reproduction pour le développement de l’art; mais on ne peut pas dériver ce dernier du premier.⁶

Au-delà de la légitimité de la critique de Bürger, je pense que réfléchir sur cette confrontation peut se révéler très utile afin d’identifier trois points à prendre en compte d’emblée pour une approche adéquate de la question de l’influence de la technique sur notre expérience de l’art. C’est le sujet de la sous-section suivante.

1.2 La diagnose de Benjamin et la critique de Bürger : trois points à prendre en compte au départ de notre investigation

⁶ Bürger 1974, pp. 39, 41–42.

Tout en n'étant pas entièrement équitable avec l'essai de Benjamin, comme on le verra tout de suite, la critique de Bürger fournit cependant un *premier point* digne d'attention : l'installation d'une nouvelle technologie n'est a priori une condition ni nécessaire ni suffisante pour la manifestation d'un changement correspondant dans la production et la réception de l'art. Cela peut à première vue ne pas être particulièrement éclairant, et peut même être considéré comme une *déclaration banale* : en fait, il s'avère que c'est un antidote utile pour *éviter des considérations banales*. Un exemple (et qui vaut seulement comme une illustration sans prétentions théoriques) est celui relatif à la notion d'*immatérialité*, qui peut être facilement identifiée comme la conséquence immédiate de l'usage d'Internet dans le domaine musical : en fait, pour un philosophe ou un musicologue qui partage une caractérisation ontologique platonicienne, ou plus généralement formaliste, des œuvres musicales (c'est-à-dire qui considère que les œuvres musicales ne sont pas identifiables à la partition musicale ni à leurs performances, mais plutôt à ce que l'on appelle traditionnellement leur structure sonore), Internet n'apporte à cet égard aucun changement du tout, car les œuvres musicales étaient déjà (selon cette conception) immatérielles. De manière plus générale, il me semble qu'Internet n'a apporté, *à cet égard*, aucun changement substantiel par rapport à la situation antérieure : ce qui a changé n'est que le support matériel, le passage d'un CD à un disque dur. Le véritable changement (et je suis ici l'approche de Nelson Goodman) semble plutôt résider dans le passage d'une reproduction analogique à une reproduction numérique, donc d'un régime autographique à un régime allographique.⁷

⁷ Voir à cet égard Goodman 2011, pp. 146–156. Il est évident que le passage au numérique ne comporte pas *immédiatement et nécessairement* un passage au régime allographique. *Il peut le comporter*, comme récentes discussions sur le statut ontologique des photographies digitales le laissent supposer (Zeimbeckis 2012, D'Cruz and Magnus 2014). Mais le fait que le changement de statut, *dans ce cas aussi*, fasse l'objet de discussions, soutient ultérieurement la thèse que le changement technologique ne comporte pas nécessairement un changement ontologique.

Concernant la question envisagée ici, la valeur de la critique de Bürger à l'endroit de l'analyse de Benjamin se situe donc au-delà de son *équité herméneutique*. D'ailleurs, cette critique me semble discutable à deux égards :

(1) Un premier aspect, qui est plus que significatif, mais qui n'affecte pas immédiatement mon argumentation,⁸ concerne l'approche multidimensionnelle de l'analyse de Benjamin, qui touche à la fois aux aspects techniques et socio-politiques de la question. Affirmer que Benjamin « tend à attribuer aux nouveaux moyens techniques (comme le film) en soi une qualité émancipatrice » signifie *de facto* ignorer le dernier paragraphe de la section III du *Kunstwerkschrift*, où Benjamin énumère ce qu'il identifie comme les « conditionnements sociaux » du dépérissement de l'aura.⁹ Que l'approche de Benjamin, en particulier en ce qui concerne l'évolution de l'expérience de l'art dans la modernité, soit multidimensionnelle, n'est pas seulement implicitement montré par l'extrait cité du *Kunstwerkschrift* ; cela est aussi explicitement déclaré dans le passage suivant de *Zentralpark* : « L'introduction de l'allégorie répond, de façon infiniment plus significative, à cette crise de l'art à laquelle vers 1852 la théorie de l'art pour l'art était destinée à faire face. Cette crise de l'art avait ses racines à la fois dans la situation technique et dans la situation politique ». ¹⁰

(2) Un deuxième aspect, qui a par contre un impact profond sur mon argumentation, consiste à ignorer le fait que l'analyse de Benjamin, notamment en ce qui concerne le cinéma, n'est pas liée au domaine de *l'actualité* (de ce qui *est*), mais aussi, et peut-être en premier lieu, au domaine

⁸ Cette affirmation doit être considérée avec précaution. Il est également possible que ce premier aspect ait un impact sur certains points de cet essai. Cependant, ma priorité est d'attirer l'attention sur le deuxième aspect de ce qu'on peut appeler l'*iniquité herméneutique* de la lecture de l'essai de Benjamin par Bürger.

⁹ Benjamin 2000, p. 278.

¹⁰ Benjamin 2002, p. 214.

de la *possibilité* (de ce qui *peut* être). Les sections de VII à XIII du *Kunstwerkschrift*, explicitement consacrées au cinéma, sont en fait une analyse de ce que la nouvelle technique cinématographique *rend possible*, bien plus que de son impact effectif dans la réalité historique et sociale qui concerne Benjamin. Cela est particulièrement évident dans la dernière partie de la section XIII, mais cette approche se manifeste dans toutes les sections consacrées au cinéma. Benjamin fait une analyse des *potentialités intrinsèques* du cinéma qui va au-delà de leur actualisation dans la réalité historique dans laquelle Benjamin se trouve engagé (donc une analyse en ligne avec l'approche brechtien, que Bürger dans le passage précédent mettait, à mon avis faussement, en opposition à celle de Benjamin). Benjamin voit d'abord dans la nouvelle technique cinématographique une *porte qui ouvre sur un domaine de nouvelles possibilités* susceptibles de prendre forme ou non, en fonction des contextes sociaux, politiques ou simplement historiques. Pour cette raison, la considération relative au « culte de la vedette », qui constitue une sorte d'*Ersatz* de l'aura détruite par le cinéma, ne touche pas le fond des analyses. Les potentialités révolutionnaires du cinéma ne sont pas touchées par le fait que, dans certaines circonstances, elles puissent être pour ainsi dire *frustrées et trahies*, ce qui limite leur impact au domaine de la critique.¹¹ La vision de Benjamin ne se réduit ni à une description du présent, ni à un diagnostic prophétique de l'avenir. Il s'agit plutôt d'une vision *pédagogique* qui voit dans le présent les possibilités d'un avenir qui cependant n'est pas déterminé de manière univoque.

Ce dernier aspect constitue le *deuxième point à prendre en compte* pas seulement dans cet essai, mais dans toute investigation sur l'impact de nouvelles technologies sur la production et la réception de l'art : le développement d'une nouvelle technologie ouvre une série de possibilités qui méritent d'être analysées dans leur impact potentiel sur la production et la

¹¹ Benjamin 2000, p. 295.

réception des œuvres d'art, sans que cette analyse soit réduite à leur impact réel, dans une situation historico-culturelle contingente.

Avant de passer à la section suivante, je voudrais mentionner un *troisième point* devant être ajouté aux analyses de Benjamin et de Bürger : nous avons tendance à penser que les changements produits par la technologie ne sont que des *innovations*, comme si les configurations historiques devaient nécessairement passer *du connu à l'inconnu*. Il s'agit cependant d'une hypothèse implicite qui ne va pas de soi. En fait les changements produits par le développement d'une nouvelle technologie peuvent également prendre la forme de *recupérations* ou de revitalisations de configurations culturelles qui, pendant un certain temps, ont été perdues ou ont joué un rôle secondaire.

Je prendrai comme exemple l'impact du courrier électronique sur notre façon de communiquer. J'appartiens à cette génération qui a passé des périodes significatives de son adolescence à parler au téléphone. C'était la façon moderne et acceptée de communiquer à distance. Ma génération, de manière générale, n'écrivait pas de lettres pour communiquer. Cette situation a été décrite par John Brown en 1990 comme suit :

Il semble que la lettre soit mourante ; mais son lit de mort est entouré d'un nombre sans précédent de spécialistes, qui trouvent le moribond d'un grand intérêt clinique, et chacun semble avoir son propre diagnostic. Tous conviennent cependant que la santé de la lettre a été mise à mal et a finalement connu un coup fatal par le téléphone, le télégramme, la cassette, le télécopieur et à d'autres innovations techniques qui l'ont privée de sa raison d'être.¹²

Trente ans plus tard, Alexandra Samuel commente ainsi le passage que je viens de citer :

¹² Brown 1990, p. 215.

Brown n'avait guère tort de blâmer la technologie pour la disparition lente puis rapide de la lettre postale au stylo sur papier. Mais tout comme lui (et d'autres) reconnaissent l'effondrement de notre culture épistolaire de longue date, l'équivalent moderne voyait le jour.¹³

L'argument avancé par Samuel est que les outils que nous utilisons de nos jours pour communiquer à distance, à savoir « les médias sociaux, la messagerie instantanée et [...] le courrier électronique », permettent d'instituer des « intimités valables et fidèles » qui, malgré tous les changements, *de facto* revitalisent la modalité de la communication épistolaire. Il semble donc que, dans ce cas particulier, le progrès technologique ait produit une restauration des anciennes modalités de communication. Cela ne peut guère être nié : cependant, ce n'est qu'une partie de la question. L'autre partie consiste dans le fait que ce processus de *restauration* a également été un processus de *changement*, sous les deux aspects suivants :

(1) Tout d'abord, la revitalisation de la communication épistolaire à l'ère numérique est devenue une sorte de *colonisation* par celle-ci de domaines et de contextes initialement destinés à d'autres finalités. Le cas le plus évident consiste à utiliser la messagerie via iPhone pour des communications brèves et rapides (qui donc, en théorie, ne méritent pas l'usage de la parole écrite, traditionnellement pensée pour une communication plus réfléchie), alors que le téléphone est exactement conçu pour se substituer à la lettre. Dans le passé, j'appelais quelqu'un, au lieu de lui écrire, car c'était plus rapide et plus pratique. De nos jours, nous écrivons au lieu d'appeler, car c'est plus rapide et plus pratique, et c'est assez paradoxal.¹⁴

¹³ Samuel 2018, p. 4.

¹⁴ Ces considérations m'ont été suggérées, en partie, par une communication d'Alessandro Baricco au Salon du Livre de Turin, tenue en 2012 :

(2) En plus, le courrier électronique traditionnel, et plus encore les médias sociaux, ont *transformé* la modalité de la communication épistolaire de manière décisive. Sans entrer dans des détails stylistiques qui échappent à mes compétences, on peut raisonnablement déclarer ce qui suit : alors que le courrier électronique a favorisé une sorte de nouveau style d'écriture où certaines caractéristiques de la communication orale ont été presque intégralement transposées dans l'écriture (donc, dans ce cas, on a assisté à une sorte de contre-colonisation du domaine écrit par l'oralité), les médias sociaux ont d'autre part créé une forme d'écriture dont la *mise en scène* constitue un élément essentiel. Lorsque nous écrivons sur les réseaux sociaux, nous savons que nous nous exposons à un public plus ou moins sélectionné.

Le fait que les changements technologiques peuvent avoir un impact à la fois de *restauration* et de *changement* sur des pratiques existantes est ce qui constitue la transition de la première à la deuxième section de cette étude, où je voudrais montrer comment Internet a radicalement changé notre réception de la musique en revitalisant et transformant deux types de comportements sociaux (flânerie et collectionnisme), analysés par Walter Benjamin dans le contexte de Paris, la *capitale du XIXe siècle*.

2. Flânerie virtuelle et mise en scène du collectionnisme

2.1. Prologue : brève description et analyse d'une expérience réelle sur Spotify

Je vais ouvrir cette section par une situation réelle mais somme toute très ordinaire, décrite dans un email que j'ai reçu il y a quelques mois :

J'ai donc commencé à chercher un peu de Mozart sur Spotify. Dans le passé, j'avais aimé un disque d'Alicia de Larrocha. Mais cette fois, cela ne marchait pas (par rapport à l'objectif de concentration de mon

<https://www.youtube.com/watch?v=rDYZ4CIS3dM&t=1570s> (accédé le 15 Novembre 2020), en particulier 24 :10 jusqu'à 24 :30.

attention). Puis j'ai fait une recherche : Sonates de Mozart. Et le nom Roberto Prasseda, de consonnance italienne, apparaît. Je commence à écouter et j'aime ça. Je vais lire la biographie et je remarque que l'un de ses professeurs était Alexander Lonquich et ensuite je compare les deux pianistes. Mais la plupart des enregistrements de Lonquich sont des œuvres de Schumann. Finalement, en parcourant la liste, je trouve ce disque de pièces impressionnistes. Je commence à écouter *Gaspard de la nuit*. Je ne peux rien faire d'autre que rester assis là.

La pertinence de cet extrait pour les trois points formulés dans la première section peut être articulée de la façon suivante :

(1) D'une part, les actions décrites ne constituent pas un comportement *nécessairement induit* par Internet. On peut utiliser Spotify simplement pour écouter de la musique et des performances que l'on connaît déjà, ou en tout cas pour effectuer des recherches ciblées, concernant un compositeur ou un interprète spécifique.

(2) Par contre, de tels comportements sont *rendus possibles* par Internet, alors qu'ils étaient impensables auparavant. Il est vrai que quelque chose de similaire peut se produire en recherchant des CD dans un magasin de musique. Il n'en reste pas moins qu'Internet a radicalement changé le jeu, ouvrant de nouvelles possibilités (qui seront détaillées dans les lignes suivantes). Ces possibilités, comme déjà indiqué, ne doivent pas nécessairement être actualisées en utilisant Spotify ; mais elles peuvent — et doivent — être analysées, au-delà de leur actualisation.

(3) De tels comportements peuvent à mon sens être compris comme une exemplification musicale d'une figure sociale du XIXe siècle, analysée par Benjamin dans plusieurs ouvrages, à savoir le *flâneur*.

En fait, comme on tentera de le montrer, Spotify n'a pas seulement étendu le territoire de compétence de la flânerie, en façonnant nos modalités de réception dans des domaines (comme celui de la musique classique) qui étaient caractérisés par des comportements très différents, voire opposés (cf. la référence à Dahlhaus, n. 31). Il a également revitalisé une autre figure sociale, analysée elle-aussi par Benjamin dans le contexte de la vie parisienne, à savoir *le collectionneur*, en la transformant toutefois de manière radicale et presque paradoxale : la collection, une activité conçue pour façonner l'espace privé, n'est pas seulement transposée sur Spotify dans un domaine différent, à savoir l'espace public d'Internet, mais elle est aussi *mise en scène*, et donc radicalement transformée. Par cette capacité à héberger ces deux comportements dans le même espace, Spotify semble donc constituer la réalisation virtuelle des *Passages* parisiens, que Benjamin décrit comme un espace « entre la rue et l'intérieur ». Les deux sous-chapitres suivants sont consacrés à l'analyse de ces deux aspects.

2.2 *La flânerie et l'expérience de la musique sur Spotify : une analyse symptomatique*

Le phénomène de la flânerie constitue un lieu classique de la description benjaminienne des figures sociales du XIXe siècle, analysées dans plusieurs de ses œuvres. Voici un extrait du *Paris du Second Empire chez Baudelaire* :

La flânerie aurait pu difficilement avoir l'importance qu'elle a eue sans les passages. « Les passages, nouvelle invention du luxe industriel », dit un guide illustré de Paris en 1852, « sont des galeries vitrées, revêtues de marbre, à travers des blocs entiers de maisons, dont les propriétaires se sont unis pour ces spéculations. Des deux côtés de ces galeries, éclairées par en haut, se succèdent les plus élégantes boutiques, en sorte qu'un pareil passage est une ville, voire un monde en miniature ». C'est dans ce monde que le flâneur est chez lui; [...] Les passages sont des intermédiaires entre la rue et l'intérieur. [...] La

rue devient un appartement pour le flâneur, qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs.¹⁵

Benjamin présente ce type social à travers une série de comportements, qui sont en partie simplement observés, en partie vécus par Benjamin, qui dans ce cas particulier, se comporte comme une sorte de flâneur des typologies de comportement humain. Au lieu d'essayer de formuler une définition, qui serait dans le meilleur des cas inadéquate parce qu'incomplète, j'identifierai *cinq symptômes de la flânerie*, tels qu'ils sont décrits par Benjamin, afin de montrer comment ces symptômes caractérisent également notre réception de la musique sur Internet, et plus précisément via Spotify.

Le *premier symptôme* est ce que Benjamin appelle le « Kolportagephänomen des Räume », une formule qu'il utilise lors de l'une de ses expériences de haschich, afin de décrire le changement, sous son effet, de la perception de l'espace des intérieurs des maisons de la classe moyenne au XIXe siècle. La relation du phénomène du « colportage de l'espace » avec la figure du flâneur est explicitement formulée dans le *Passagenwerk* :

Le « phénomène de colportage de l'espace » est l'expérience fondamentale du flâneur. Comme ce phénomène se manifeste aussi – d'un autre côté – dans les intérieurs du milieu du siècle, on ne peut s'empêcher de penser que l'âge d'or de la flânerie date de cette époque. Ce phénomène permet de percevoir simultanément tout ce qui est arrivé potentiellement dans ce seul espace. L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ? Il reste à expliquer, il est vrai, comment ce phénomène est en corrélation avec le colportage.¹⁶

¹⁵ Benjamin 2002, pp. 59–60.

¹⁶ Benjamin 1997, M 1a, 3. Comme d'habitude, les citations du *Passagenwerk* ne seront pas identifiées par les numéros de page, mais par le code correspondant auquel appartient l'extrait.

Le phénomène du colportage de l'espace, il me semble, est une sorte de *déclinaison post-moderne de la notion d'espace transcendantal kantien* qui, tant dans les intérieurs de la bourgeoisie parisienne (expérimentés par le fumeur de haschich) que dans les *Passages* de Paris (expérimentés par le flâneur), perd toute connotation d'ordre ou de logique, séquentielle ou synchronique¹⁷ : la forme a priori de la sensibilité devient un conteneur de possibilités et d'actualités, d'objets réels et virtuels, qui ne sont liés par aucune relation au-delà de leur coexistence synchronique. Des possibilités infinies et une disposition aléatoire des choses semblent donc être les deux caractéristiques principales d'un tel espace.

Une telle expérience de l'espace est presque littéralement transposée dans l'espace virtuel de Spotify, où tout est à disposition : l'entrée dans cet espace coïncide avec l'entrée dans un lieu où tout est collecté et peut en théorie devenir objet d'expérience, selon un agencement non-structuré. C'est à nous de structurer cet espace par nos stratégies de recherche. Et comme dans les *Passages* de Paris (et de nos jours, du moins dans une certaine mesure, dans les centres commerciaux), ce trait constitue une rupture avec les expériences antérieures des espaces publics urbains, ainsi, le colportage musical virtuel de Spotify constitue une rupture avec nos expériences antérieures de l'espace musical. Pendant des décennies, nous avons été habitués à penser l'espace des biens musicaux à travers la métaphore de l'archive, divisée en genres. Même la contamination des genres constituait un genre spécifique. Il en était de même pour les magasins de musique, spécialisés dans le classique, le jazz, le rock, etc. Même dans les centres commerciaux, l'espace musical est divisé en genres musicaux et sous-genres. L'entrée dans Spotify, où la coexistence virtuelle de tout genre musical crée exactement l'effet de colportage dans

¹⁷ La connexion faite par Benjamin entre cette expérience de l'espace et la technique du photomontage me paraît renforcer cette interprétation. Voir sur ce point Doherty 2006.

l'espace musical, constitue en ce sens une rupture avec le passé. Nous pouvons accéder à tout, sans aucune limitation et médiation externe.

Le fait que le flâneur (dans le Paris du XIXe siècle comme de nos jours) se trouve confortablement installé chez lui dans cet *espace-patchwork* dépend, entre autres, des *deuxième et troisième symptômes* de la flânerie. Ces deux symptômes peuvent être vus comme deux comportements presque opposés, qui sont aussi deux réponses différentes à la question de savoir comment le flâneur s'oriente et se déplace dans cet espace. Une première réponse donnée par Benjamin se trouve dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* :

« L'observateur, dit Baudelaire, est un prince qui jouit partout de son incognito. » Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. Le détective voit ainsi s'offrir à son amour-propre d'assez vastes domaines. Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville. Il saisit les choses au vol ; il peut ainsi rêver qu'il est proche de l'artiste.¹⁸

Dans un dense essai, Hans Robert Jauss a montré comment cette caractérisation du flâneur en tant que détective se fonde sur la notion de *trace*, qui a été formulée par Benjamin en termes complémentaires à ceux de l'aura, comme « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée, »¹⁹ et qui fait du flâneur une sorte *d'herméneute de la ville* :

¹⁸ Benjamin 2002, p. 65.

¹⁹ Benjamin 1997, M 16a, 4.

Au phénomène de la trace doit avant tout être rattaché le flâneur que Benjamin est, il est vrai, le premier à avoir identifié comme une figure spécifique du XIXe siècle. Alors que le promeneur, son précurseur du XVIIIe siècle (M 13a, 3), découvrait dans la nature sauvage un paysage esthétique, le flâneur découvre un monde qui lui y est opposé, un monde étranger à la nature : « ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre (Stube) » (M 1, 4). La masse des grandes villes est l'élément vital du flâneur. Elle est pour lui tout à la fois labyrinthe et asile, enivrant élixir de vie et incomparable champ d'observation sur lequel son regard physiognomonique fait ses preuves dans l'art de « déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère » (M 6, 6), enregistrant les traces, perçant ce que la vie publique tient caché. Le flâneur préfigure ainsi le détective (M 13a, 2).²⁰

Ce passage est important à deux égards, car il met en évidence deux aspects de la figure du flâneur, l'un pour ainsi dire tourné vers l'avenir, le second vers le passé. Le premier aspect, selon lequel le flâneur est une sorte de *préfiguration* du détective, décrit assez bien un comportement typique qui est (ou *peut* être) mis en place par les utilisateurs de Spotify. Cela est manifestement démontré par le début de la section 2 et, encore une fois, la question va au-delà des situations réelles. Une telle expérience sur Spotify, au-delà du cas réel mentionné, est *possible* et *plausible*, et c'est cela qui compte. Spotify, et Internet en général, permet à l'utilisateur de naviguer sur le Web et de suivre les traces liées à des éléments uniques afin d'identifier sa *cible* (c'est-à-dire l'œuvre musicale ou l'interprète que l'on va écouter). On pourrait objecter que ce n'est qu'une question de changement quantitatif : dans le passé, on pouvait récupérer les informations relatives à un artiste ou une œuvre musicale en consultant une encyclopédie — aujourd'hui on le fait en ligne via Wikipedia ou d'autres ressources. Or, s'il ne s'agit que d'une

²⁰ Jauss 2012, p. 2.

question de vitesse, le changement n'est pas vraiment significatif, pourrait-on argumenter. Une telle considération, à mon avis, passerait à côté de l'essentiel. *La différence de vitesse n'est qu'un aspect du changement radical de l'heuristique musicale.* Auparavant, ne pouvant pas aller dans un magasin de musique avec l'*Encyclopédie de la Pléiade* dans sa poche, on savait généralement à l'avance ce que l'on devait chercher. Bien sûr, il y avait toujours moyen d'interroger le vendeur. Dans tous les cas, on ne pouvait pas écouter trente versions de la même œuvre dans un magasin avant de faire son choix. Tout cela est cependant devenu possible avec Spotify, qui permet de suivre les traces en temps réel au cours du processus de recherche, et ceci a changé notre façon de *nous orienter dans* et de *faire l'expérience de* la musique. Nous sommes beaucoup plus exposés à la contingence, nous préférons *improviser* au lieu de *planifier*, car nous savons que nous pouvons trouver rapidement les informations nécessaires à la prise d'une bonne décision. Internet a donc radicalement changé nos comportements heuristiques, qui sont devenus beaucoup plus guidés par l'improvisation.

Ce dernier point nous amène au deuxième aspect de l'extrait de Jauss, qui devient pertinent pour le *troisième symptôme* de la flânerie. Jauss, à juste titre, distingue le flâneur de la figure de ce que Benjamin a identifié comme étant son prédécesseur, à savoir le *promeneur solitaire* de Rousseau. Le flâneur, à la différence du promeneur solitaire, se déplace dans un environnement potentiellement hostile, et il incarne ainsi nombre de singularités du détective déchiffreur de traces. Dans le *Passagenwerk*, de même, Benjamin distingue le flâneur du promeneur solitaire en se référant à la figure, dessinée de façon magistrale par Edgar Allan Poe, de l'*homme des foules* :

Poe a décrit pour la première fois, et pour toujours, dans son essai sur *L'homme des foules*, le cas du flâneur qui, s'écartant tout à fait du

type constitué par le promeneur philosophique, prend les traits d'un loup-garou qui erre sans fin dans une jungle sociale²¹

Cependant, tout cela n'est qu'un aspect de la question : l'autre aspect est évoqué, entre autres, dans un extrait de *Sur quelques thèmes baudelairiens* :

Cet homme des foules, sur la trace duquel le narrateur de Poe parcourt de long en large le Londres nocturne, il a plu à Baudelaire de l'assimiler au type du flâneur. Sur ce terrain, nous ne pourrions le suivre. L'homme des foules n'est pas un flâneur. Loin d'être nonchalant, il est maniaque. Il révèle plutôt le destin que devait connaître le flâneur une fois coupé de son univers familial. Si Londres fut jamais cet univers, ce n'est en tout cas pas la ville que décrit Poe. En comparaison, le Paris de Baudelaire garde quelques traits du bon vieux temps. Là où des ponts devaient plus tard enjambrer la Seine, on utilisait encore des bacs. [...] En ce temps-là les passages étaient encore à la mode, et le flâneur y échappait au spectacle de ces véhicules qui n'admettent point la concurrence du piéton. Le passant qui s'enfonce dans la foule existait déjà, mais on rencontrait encore le flâneur, qui cherche les espaces libres et se tient à l'écart de toute vie active. Que le grand nombre vaque à ses affaires : le simple particulier ne peut flâner, au fond, que si, en tant qu'homme privé, il est déjà hors cadre.²²

Ce passage, et en particulier la référence aux « espaces libres » (*Spielraum*) suggère une sorte de *nature ambiguë* du flâneur : celui-ci semble être une sorte de *figure janusienne*, tournée à la fois vers le passé et le futur : il est le *précurseur* du détective, mais aussi l'*épigone* du promeneur solitaire. D'une part, comme le détective, il cherche des traces afin de s'orienter dans un environnement presque étranger. D'autre part, comme le promeneur solitaire (et différemment du détective), il n'a pas toujours (et pas

²¹ Benjamin 1997, M 1, 6.

²² Benjamin 2000, pp. 356–357.

principalement) un objectif fixe lorsqu'il se promène : avec la *recherche active et ciblée*, il est également exposé à la *rencontre passive et contingente*. L'extrait M1, 4 du *Passagenwerk*, cité par Jauss, confirme ce point : Paris n'est pas seulement un environnement hostile pour le flâneur, car, « comme il se divise pour lui en ses pôles dialectiques », il est à la fois « labyrinthe et asile, enivrant élixir de vie et incomparable champ d'observation ». La figure du flâneur s'enrichit donc aussi de la connotation du *Wanderer* romantique : il peut se promener, dans un environnement qui est *aussi* (mais pas seulement) un espace libre, sans objectif préétabli, exposé à la contingence des rencontres.

Aussi dans le cas de ce troisième symptôme, l'on peut trouver un comportement analogue dans notre expérience musicale en Internet. Habituellement, dans le passé, nous allions dans un magasin de musique pour chercher un élément spécifique : l'heuristique était *axée sur les cibles*. Habituellement, même si la possibilité de faire de la flânerie musicale en théorie a toujours existé (non seulement dans les grands centres commerciaux, mais aussi, par exemple, dans les marchés de rue, où des objets parfois très intéressants peuvent être trouvés par hasard), le sentiment vécu de *se promener librement dans le domaine des sons*, qui peut être éprouvé en utilisant Spotify, ne soutient aucune comparaison avec le passé. Ainsi, comme dans le passage qui ouvre cette section, nous pouvons entrer dans Spotify avec l'intention d'écouter des Sonates de Mozart, et puis, pour des raisons imprévisibles, nous surprendre à écouter du Ravel – et parfois même, sans pouvoir nous rappeler pourquoi et comment nous avons rejoint ce *lieu musical*. Dans l'espace musical d'Internet, on ne fait pas seulement des *recherches* (comme le détective), mais aussi des *promenades* (comme le promeneur), au cours desquelles l'on peut se perdre.

Ce dernier point me permet d'aborder le *quatrième symptôme* de la flânerie, qui se rapporte aux associations que le flâneur cultive tout en s'engageant dans le paysage qui l'entoure. Le deuxième paragraphe de la

section du *Passagenwerk* consacrée à la figure du flâneur décrit la situation suivante :

La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est en pente, et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé. Pourtant ce passé demeure toujours le temps d'une enfance. Mais pourquoi celui de la vie qu'il a vécue ? Ses pas éveillent un écho étonnant dans l'asphalte sur lequel il marche. La lumière du gaz qui tombe sur le carrelage éclaire d'une lumière équivoque ce double sol.²³

Il y a ici deux indices, les termes de *temps révolu* et d'écho, qui, à mon avis, renvoient à la notion de mémoire involontaire, développée dans le chapitre X de *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Ici Benjamin donne une formulation de la notion des *correspondances* de Baudelaire en termes de mémoire involontaire, et à propos de la figure du promeneur :

Les *correspondances* sont les données de la remémoration. Données non pas de l'histoire, mais de la préhistoire. [...] « Le promeneur, écrit Baudelaire dans son compte rendu des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, en contemplant ces étendues voilées de deuil, sent monter à ses yeux les pleurs de l'hystérie, *hysterical tears*. » On ne trouve pas ici de correspondances simultanées, comme les cultiverons plus tard les symbolistes. Dans les correspondances, c'est le passé qui murmure, et leur expérience canonique a elle-même sa place dans une vie antérieure.²⁴

²³ Benjamin 1997, M 1, 2.

²⁴ Benjamin 2000, pp. 372–373.

Il y a plus : dans la section suivante, Benjamin fournit une autre définition de l'aura, différente de celle, presque *officielle*, formulée dans le *Kunstwerkschrift*, et basée à nouveau sur la notion de mémoire involontaire :

Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience même que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage.²⁵

Si nous passons maintenant au premier extrait de la section du *Passagenwerk* consacrée au flâneur, nous assistons à ce que l'on peut à juste titre appeler *l'exposition à l'aura d'un objet par le flâneur* :

Mais les grandes réminiscences, le frisson historique – ce sont des misères qu'il (le flâneur) laisse au voyageur qui croit, d'un mot de passe militaire, pouvoir aborder le *genius loci*. Notre ami a le droit de se taire. À l'approche de ses pas le lieu a commencé à s'agiter ; destituée de langage et d'esprit, la simple proximité intime du lieu lui fait des signes et lui donne des instructions. Il est devant Notre-Dame-de-Lorette et les semelles des chaussures lui rappellent que c'est ici l'endroit où, jadis, l'on attelait le « cheval du renfort » à l'omnibus qui remontait la rue des Martyrs en direction de Montmartre. Il donnerait encore bien souvent tout ce qu'il sait du domicile de Balzac ou de Gavarni pour connaître le lieu d'une agression ou même d'une barricade, pour pouvoir flairer un seuil ou pour repérer un carrelage au premier contact, comme le fait n'importe quel chien.²⁶

²⁵ Benjamin 2000, p. 378.

²⁶ Benjamin 1997, M 1, 1.

La référence à l'action de *flairer* est également significative, comme Benjamin le note dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*. « Désormais inaccessible, la *mémoire involontaire* s'est réfugiée dans l'odeur ». ²⁷ Finalement, il semble que si le flâneur, en tant que détective, suit la trace des objets autour de lui, il est, *en tant que promeneur, exposé à l'aura des objets*, sensible aux images qui, spontanément et par le truchement de différents dispositifs mnémoniques, naissent des objets.

Comme il ressort clairement des considérations précédentes, il semble que l'association mnémorique libre soit une procédure typique, qui s'active durant l'utilisation de Spotify, alors que dans ce cas, le *son* joue le rôle de dispositif mnémorique joué par l'*odeur* dans les extraits de Benjamin. Une telle procédure, nous l'avons dit, n'est pas simplement une question quantitative de vitesse plus élevée : ce que Spotify permet, à savoir la possibilité de passer immédiatement à une œuvre musicale suggérée par l'association avec une autre, n'était tout simplement pas possible dans le passé. En revanche, il est plus problématique de rapporter ces associations à la notion d'*aura* formulée par Benjamin dans les extraits précédents. Une telle notion semble présupposer un contact avec une sorte de mémoire collective qui, dans le cas de la libre association musicale, apparaît discutable. Les associations libres, mises en place lors du passage d'une œuvre à l'autre, sont des associations le plus souvent individuelles, liées à notre propre expérience musicale dans le passé. Il est vrai que, dans d'autres cas, de telles associations peuvent également être déclenchées par une sorte de mémoire collective involontaire, comme lorsque certains morceaux de musique sont associés à certains films, à des mouvements politiques ou simplement à des temps historiques. Je préfère toutefois laisser ce point ouvert, car il mériterait une enquête plus approfondie. Ce qui reste, comme quatrième symptôme, est une utilisation significative de la mémoire involontaire comme procédure

²⁷ Benjamin 2000, p. 375.

heuristique, qui n'était, pour de simples raisons technologiques, pas possible avant l'ère d'Internet.

Un *cinquième* symptôme de la flânerie est celui décrit dans *Le Paris du Second Empire chez Baudelaire* :

La foule n'est pas seulement le plus récent asile du réprouvé ; c'est aussi la plus récente drogue de ceux qui sont délaissés. Le flâneur est un homme délaissé dans la foule. Il partage ainsi la situation de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'exerce pas moins son influence sur lui. Elle le plonge dans la félicité comme un stupéfiant qui peut se dédommager de bien des humiliations. L'ivresse à laquelle le flâneur s'abandonne, c'est celle de la marchandise qui vient battre le flot des clients.²⁸

Que l'utilisateur de Spotify, malgré le sentiment de liberté éprouvé de façon presque intoxicante (incluant les périls de la dépendance) par ce *paradis du mélomane*, soit constamment menacé de réification, est un thème déjà largement exploité²⁹ : l'essentiel concerne l'existence d'algorithmes, qui sont capables de déchiffrer notre comportement musical afin de créer des *playlists*, sortes d'albums musicaux recommandés. Tout cela a un effet de réification au moins dans les deux sens suivants :

(1) Dans un premier sens, l'enregistrement et la classification des comportements musicaux individuels nous rendent *de facto* vulnérables à la manipulation, et pas seulement dans le domaine musical. En naviguant librement parmi les marchandises musicales de Spotify, nous lui fournissons des données, qui peuvent éventuellement être partagées avec d'autres

²⁸ Benjamin 2002, pp. 84–85.

²⁹ Voir, entre autres, Prey 2017 et Drott 2018.

entreprises, et nous sommes donc potentiellement victimes de notre apparente liberté.

(2) Dans un deuxième sens, les playlists recommandées ne sont pas seulement musicalement individualisées, mais également temporellement standardisées : comme Eriksson et Johansson l'ont correctement souligné, les recommandations des playlists visent à façonner notre temps privé à travers des modèles socialement imposés, « avec des effets fortement normatifs en ce qui concerne la façon dont le temps est supposé être dépensé ».³⁰ Cette utilisation des playlists pour régler notre vie quotidienne de façon standardisée entre en conflit grotesque avec le sentiment de liberté procuré par l'utilisation même de Spotify.

Avant de poursuivre, une dernière considération s'impose, qui relie ces dernières analyses à ce qui a été dit dans la première section de l'article : comme dans le cas de l'iPhone et de l'écriture, l'adoption de tels comportements de flânerie dans le domaine musical, y compris celui de la musique classique, constitue une sorte de colonisation. Traditionnellement, les œuvres musicales, en particulier les œuvres musicales classiques, constituaient un domaine caractérisé par ce que l'on a appelé la *contemplation esthétique comme recueillement*,³¹ pour des questions liées à la fois à leur complexité et à une esthétique de la musique développée particulièrement au XIXe siècle. La possibilité de passer rapidement d'une œuvre musicale à une autre semble incompatible avec l'attitude typique de l'immersion contemplative à adopter face aux œuvres musicales classiques, institutionnalisée par le silence et l'obscurité dans la salle de concert. Ainsi,

³⁰ «Le temps, [...], a été un élément clé affectant la diffusion de musique sur la plateforme Spotify. Et surtout, le temps n'est pas une catégorie neutre. Au lieu de cela, nous comprenons la temporalité des recommandations des *playlists* comme suggérant une structuration de la vie sociale, avec des effets fortement normatifs en ce qui concerne la façon dont le temps est censé être passé » (Eriksson and Johansson 2017, p. 72) .

³¹ Voir Dahlhaus 1997, pp. 73–80.

l'expérience de la flânerie dans la contemporanéité ne constitue pas seulement un processus de *démocratisation* (très important – nous en dirons plus à ce sujet dans la dernière section), adopté par des classes sociales qui étaient auparavant exclues de tels comportements sociaux,³² mais aussi un processus d'*extension* de ces mêmes comportements à des domaines culturels normalement caractérisés par d'autres modes de conduite parfois opposés.³³ Tandis que toutes ces considérations semblent immédiatement conduire à un jugement négatif (et aujourd'hui largement stéréotypé) sur Spotify, monstrueux centre commercial musical, où les sujets deviennent *victimes de manipulation*, et capable de détruire les dernières *oasis de liberté* constituées par certains domaines musicaux, je n'ai pas du tout l'intention de devenir *victime d'un cliché* aussi simple, superficiel et, à mon avis, infructueux. J'y reviendrai à la fin plus en détail. Auparavant, je voudrais plutôt poursuivre l'argument relatif aux playlists, afin d'aborder la seconde perspective selon laquelle je voudrais comprendre l'effet de Spotify sur notre comportement musical, à savoir celle de la figure benjaminienne du *collectionneur*.

2.3 Spotify et Playlists : la mise en scène du collectionnisme

Les figures du flâneur et du collectionneur sont liées à des espaces spécifiques identifiés par Benjamin dans le Paris du XIXe siècle. Alors que, comme nous l'avons vu, la figure de flâneur est strictement liée aux *Passages*, la figure de

³²Voir Böhme 2016, pp. 122–123.

³³ À cet égard (et comme Lisa Giombini l'a remarqué lors des Q&R de la Journée d'Études qui a donné lieu à ce recueil d'articles), il convient de noter qu'Internet et l'intertextualité permettent des comportements similaires dans le domaine de la lecture, elle aussi traditionnellement caractérisée par comportements presque opposés (la concentration et l'immersion contemplative, incluant la nécessité de rester pour une quantité de temps significative sur le même texte) : je peux rapidement scanner différents articles en relation au même sujet, ou suivre les liens inclus dans un fichier word, ou même passer d'un texte à un autre suivant des mots clés apparaissant dans le texte qui ont éveillé mon attention. Tout cela ne doit cependant être considéré que comme un indice lié à un sujet qui ne peut pas être développé ici.

collectionneur est plutôt liée à *l'espace intérieur*, à l'espace privé des maisons de la bourgeoisie, qui est devenu une sorte de refuge contre un monde caractérisé par un sentiment croissant d'étrangeté :

Sous Louis-Philippe le simple particulier monte sur la scène de l'histoire [...] Pour la première fois, le cadre de vie du particulier s'oppose à son lieu de travail. Le premier se constitue dans l'"intérieur". Le bureau en est le complément. Le particulier, qui dans son bureau tient compte du réel, demande à son intérieur de l'entretenir dans ses illusions. [...] L'intérieur est le refuge de l'art. Le collectionneur est le véritable occupant de l'intérieur. La transfiguration des choses, il en fait son affaire. La tâche qui lui incombe est digne de Sisyphe : il doit, en possédant les choses, les dépouiller de leur caractère de marchandise. Mais au lieu de la valeur d'usage, il ne leur prête que la valeur qu'elles revêtent pour l'amateur. Le collectionneur se transporte en rêve non seulement dans un monde lointain ou disparu, mais aussi dans un monde meilleur, où, certes, les hommes sont tout autant que dans le monde de tous les jours démunis de ce dont ils ont besoin, mais où les choses se trouvent dispensées de la corvée d'être utiles.³⁴

En anticipant la thèse que j'entends défendre, on peut dire que Spotify constitue, à cet égard, un espace hybride. Dans les termes de Benjamin, ce point est immédiatement illustré par le simple fait que Spotify est un espace *public* peuplé de *collections* (playlists). Cependant, ce simple constat nécessite une analyse. Même s'il est tentant de penser Spotify comme un monstrueux paradis des marchandises musicales, créé pour réguler notre vie privée à travers le rythme imposé par les playlists recommandées par des algorithmes impersonnels et inhumains, il faut souligner que cette image est *historiquement fausse* : Spotify, tout en étant très jeune (moins de 15 ans), a

³⁴ Benjamin 2000, pp. 55–57.

déjà une histoire. Initialement, cette application n'était pas caractérisée par l'existence de recommandations musicales (incluant les playlists individualisées) :

Spotify a été fondé en 2006 et s'est rapidement développé pour devenir l'un des plus grands services de streaming de musique au monde. [...] Sa principale caractéristique initiale [...] a été décrite comme une passerelle vers des possibilités infinies de plaisir musical, et un portail promettant un accès illimité à des millions de pistes. De cette façon, Spotify est rapidement venu s'associer aux visions progressistes et libératrices des technologies numériques [...]. Enchevêtré dans les notions de démocratie, d'ouverture et de liberté de choix, Spotify s'est imposé comme l'antidote au piratage en ligne et une plate-forme qui soulage les fans de l'immoralité des activités de partage de fichiers illicites. [...] Cependant, autour de l'année 2013, Spotify a réorganisé sa plateforme pour se concentrer davantage sur les recommandations musicales et les livraisons de musique organisées, et moins sur l'encouragement de botanisations «gratuites» parmi les œuvres musicales.³⁵

Un premier aspect intéressant de cette histoire réside dans la raison (ou du moins une des raisons) qui a poussé Spotify à passer d'une première phase libre à une seconde phase régulée : cette raison, comme le remarquent encore Eriksson et Johansson, est principalement *heuristique* et à cet égard, *réactionnaire*. Mais cette réaction ne s'assimile pas à un acte unilatéral et totalitaire du pouvoir, désireux de manipuler les individus et de réguler leur vie privée : au contraire, elle a été induite par les utilisateurs mêmes qui se sont trouvés mal à l'aise au milieu des possibilités infinies de consommation offertes par Spotify. Les playlists ont fourni à cet égard une réponse de

³⁵ Eriksson and Johansson 2017, p. 69.

Spotify à un problème créé par celui-ci, à savoir la *désorientation causée par le changement radical de l'heuristique musicale* induite par les nouvelles technologies :

En partie, un tel virage a eu lieu à la suite d'une critique contre la plate-forme, laissant ses utilisateurs sans guide [...]. Si la société avait initialement construit son image corporative autour de la capacité de l'utilisateur à plier une archive musicale géante selon ses propres souhaits, les clients étaient désormais dépeints comme étant dépourvus d'expériences musicales vraiment agréables, et donc avec un besoin urgent d'une « solution » dans la forme de l'orientation musicale. Le virage curatif de Spotify impliquait que l'entreprise formulait simultanément un problème (désorientation musicale et manque de plaisir musical) et sa solution (recommandations musicales), puisant ainsi dans des discours «solutionnistes» visant à offrir un soulagement universel de la détresse par des moyens techniques.³⁶

Nous ne sommes pas prêts à construire continuellement de nouveaux ordres musicaux ou à nous déplacer de manière autonome dans la mer des infinies possibilités musicales. *La playlist recommandée incarne la traditionnelle modalité heuristique (l'archive préconstituée comme recommandations fournies par des spécialistes) qui coexiste dans un médium dont le potentiel intrinsèque pousse vers la flânerie musicale, à savoir la formation d'ordres individuels constitués dans le même processus de consommation. Cette genèse historique des playlists dans Spotify constitue donc une première dimension temporelle du caractère hybride de Spotify, où coexistent progrès et réaction, futur et passé.*³⁷

³⁶ Eriksson and Johansson 2017, p. 69.

³⁷ Ce premier aspect du caractère hybride de Spotify peut éventuellement être lu à travers une clé marxienne, à nouveau proposée par Benjamin dans le *Passagenwerk* : "En exploitant les documents sur la construction en fer et les aménagements propres aux expositions, Benjamin

Un deuxième aspect de l'utilisation des playlists consiste, pour ainsi dire, dans leur modalité de production. Les playlists ne sont pas seulement *recommandées aux* utilisateurs, mais sont également *créées par eux*. C'est une possibilité qui est fournie par Spotify, et qui rend possible, dans ce cas, une revitalisation spécifique du collectionnisme décrit par Benjamin dans le passage précédent comme comportement social qui se constitue dans l'intérieur. Dans sa caractérisation du collectionneur, Benjamin insiste, entre autres, sur trois aspects :

(1) Les objets de la collection sont détachés de leur lieu et ordre naturel : le collectionneur établit un nouveau critère d'ordre, principalement basé sur des dispositifs mnémoniques, qui détruit et remplace des ordres donnés (spatiaux, temporels). Ces ordres sont donc *individuels*, sans être simplement *arbitraires*. L'ordre d'une collection nous dit (ou mieux : peut nous dire) comment le collectionneur pense, comment il vit et il a vécu, quels sont son passé, son avenir, ses espoirs et aussi sa *Weltanschauung*. Mais tout cela nous est dit dans un langage à déchiffrer : l'ordre de la collection est (ou au moins peut être) à première vue incompréhensible.³⁸

(2) La collection est donc *l'ordre alternatif à la réalité donnée*. C'est l'ordre qui règne à l'intérieur, en tant qu'espace privé, par opposition à l'extérieur, à l'espace public. Plus

voulait approfondir une thèse de Marx selon laquelle « à l'origine, la vieille forme du moyen de production influe sur la forme nouvelle » (F 2a, 5) dans le sens où ce processus aurait suscité, dans la conscience collective, des images de souhait (*Wunschbilder*) « où le nouveau et l'ancien se compénètrent ». [...] Tant que le caractère fonctionnel du fer n'est pas reconnu, la forme ancienne peut encore, dans un premier temps, se greffer sur la nouvelle fonction (par exemple les wagons de chemin de fer en forme de diligences, F 7, 3). L'ancienne et la nouvelle fonction peuvent se retrouver dans un objet hybride » (Jauss 2012, pp. 9–10). Aussi ce point, très intéressant, ne peut pas être développé ici, pour des raisons d'espace.

³⁸ Benjamin 1997, H 2,7.

précisément, c'est la manière par laquelle le collectionneur essaie de se soustraire à la *réification* (qu'il y réussisse est évidemment une autre question), d'éviter de devenir une pièce à collecter dans un ordre établi ailleurs, par la communauté ou par le système économique-social. La collection déplace des objets dans *notre* espace : nous les forçons à obéir à nos catégories individuelles, mais non arbitraires, en termes kantien.³⁹

(3) L'ordre incarné dans la collection est la structure d'un espace de liberté et de bonheur, où le collectionneur peut se perdre, sans crainte de devenir une marchandise. Cet ordre, ces structures, sont *ses* structures.⁴⁰

Le collectionnisme musical à l'ère du Web, tel qu'il est réalisé dans les playlists créées par les utilisateurs de Spotify, exemplifie, à mon avis, une deuxième dimension du caractère hybride de Spotify selon deux aspects, presque symétriques, les deux concernant leur mise en place :

(1) D'une part, de telles collections et ordres individuels ne constituent pas un espace privé *opposé* à l'espace public, bien au contraire, ils le *peuplent*. La flânerie musicale virtuelle est une flânerie dans un espace public (qui peut être) peuplé de collections privées, sortes de cocons individuels à découvrir et dont il faut faire l'expérience.

(2) D'autre part, de telles collections, notamment parce qu'elles ne s'opposent pas à l'espace public mais le peuplent, doivent être comprises comme des collections *mises en scène* : la collection sur le web musical ne se situe pas entre quatre murs : elle est mise en scène et exposée au regard du public comme tout autre objet présent dans cet espace. En publiant ma playlist, je

³⁹ Benjamin 1997, H 2, 3 ; H 2a,1.

⁴⁰ Benjamin 1997, H 1,a, 2.

montre un morceau de mon espace intérieur privé à la communauté des utilisateurs de Spotify.⁴¹

Dans ces deux aspects, encore une fois, la question de savoir ce que Spotify rend possible est beaucoup plus importante que ce qui est réellement le cas, ici et maintenant. Même si les 99% des playlists présentes dans Spotify de nos jours étaient de simples collections sans ambition de présenter des ordres individuels, personnels et privés, ou des séquences d'objets tenus ensemble par des critères mnémotechniques, ce qui est significatif est que tout cela est maintenant rendu possible. On peut mettre un morceau entier de sa vie ou de son esprit, réorganisé de la manière la plus sophistiquée, à la disposition des autres, comme une perspective du monde à déchiffrer et dont on peut faire l'expérience. Chaque playlist peut être une collection banale de « mes titres préférés » : mais elle peut aussi être un morceau de mon univers, où des ordres mnémotechniques, analogiques, métaphoriques contribuent à la création d'un *nouvel objet* et, pourquoi pas, d'une *œuvre d'art*.

Cet aspect, à mon avis, est beaucoup plus intéressant que la supposée révolution de la notion d'œuvre d'art à travers le dispositif de la playlist. À cet égard, et pour revenir à un point déjà discuté dans la première section, je ne pense pas que le Web ait provoqué une grande révolution. « Playlist », en fait, est un nouveau nom pour « album », et la musique pop du siècle dernier regorge de collections, d'albums, qui étaient pensés comme une seule œuvre d'art (la pop progressive des années 70 offre beaucoup d'exemples) et qui étaient beaucoup plus révolutionnaires, en termes d'œuvre d'art, qu'une playlist contemporaine. Que de telles pratiques soient aujourd'hui également utilisées dans le domaine classique (voir par exemple *A playlist for*

⁴¹ Bien sûr, dans le passé également, nous aurions pu exposer des collections. Mais c'était une situation exceptionnelle : un objet, pensé pour un espace privé, était placé, dans une occasion spécifique, dans l'espace public. Sur Spotify, au contraire, les collections sont dès le début pensées comme objets publics, et je peux choisir de les rendre privées. C'est pour cela qu'il est plein de Playlists sur Spotify avec plusieurs milliers de *followers*, qui ont été créées par des utilisateurs privés, et non pas par des algorithmes.

Rembrandt de Bob von Asperen) doit bien plus à l’hybridation de pratiques entre différents genres musicaux qu’à l’usage même de la technologie. Dans les faits, on pouvait produire un vinyle de musique classique de la même façon que von Asperen dans les années soixante. Seulement, et c’est cela à mon sens la véritable rupture technologique : de nos jours *tout le monde peut le faire*, simplement en assemblant des œuvres musicales existantes. Chacun peut exposer un morceau de son univers musicalement ordonné sur la scène publique. Je pense que, malgré tous les risques de banalisations, cela constitue une réalisation, paradoxalement virtuelle, de la définition de Benjamin des *Passages* comme un espace «entre la rue et l’intérieur». De par sa nature hybride, Spotify semble en effet articuler à la fois la sphère publique et la sphère privée : *c’est le lieu de chacun, mais aussi où chacun peut trouver sa place en construisant son ordre privé, et même en le mettant en scène.*⁴²

3. Épilogue

J’ai déjà affirmé que je n’entends pas courir le risque d’une *diabolisation facile de Spotify*, en tant que *monstrueux centre commercial de musique*. Mais il est aussi facile de courir le risque inverse, celui de l’exaltation naïve. Je voudrais terminer cet essai avec une section pour ainsi dire *sobre*, où deux *considérations de bon sens* sont formulées, afin d’évaluer les risques et les opportunités de Spotify, au moins selon la perspective adoptée dans cet essai.

Ma première considération concerne l’opportunité offerte par Spotify d’une *démocratisation de l’expérience musicale*. Outre l’effet «trickle-down» et la disponibilité de temps libre, également accordé à des classes sociales non privilégiées, mentionnés par Böhme à propos du rôle de la flânerie dans son analyse du capitalisme esthétique,⁴³ le phénomène de

⁴² Avec ce dernier paragraphe de la deuxième section, j’entends aussi répondre à une question posée par Alessandro Arbo lors des Q&R de la présentation de cette intervention. Voir aussi n. 33.

⁴³ Böhme 2016, pp. 122–123.

flânerie musicale virtuelle musicale analysé ici comporte un troisième facteur de démocratisation, à savoir la disponibilité des informations. Sous-estimer ce fait comme opportunité, ou le considérer même comme une *dévaluation de la valeur précieuse de l'art*, est à mon avis soit hypocrite, soit symptôme d'une façon de penser limitée, soit les deux. Le fait qu'un accès facile aux biens culturels puisse leur faire gagner la connotation de *biens à prix réduit*, ce qui peut comporter une approche superficielle envers ces mêmes biens, saisit peut-être une partie de la réalité, mais ignore la plus importante. Si j'ai quelque chose à ma disposition, je peux *de facto* décider de l'apprécier de manière appropriée ou non (en supposant qu'il existe une manière appropriée d'apprécier les choses, y compris les biens culturels). Si je ne l'ai pas, je n'ai pas le moyen de l'apprécier. Il est presque impossible de surestimer la quantité de personnes qui, au cours des derniers siècles, n'ont pas pu découvrir leur talent musical simplement parce qu'elles n'avaient pas accès aux informations. Spotify permet aux enfants et aux adolescents de n'importe quelle partie du monde, même dans des situations socialement et économiquement difficiles, d'écouter la musique qu'ils veulent, et éventuellement de s'enticher d'un instrument, et de commencer une carrière qui, dans certains cas, peut avoir un impact émancipateur significatif.⁴⁴ Je ne suis pas du tout prêt à ignorer, ou pire à détester tout cela au nom des *bons vieux temps où les biens culturels étaient précieux et donc vraiment appréciés*.

⁴⁴ L'histoire de *El Sistema*, le système d'éducation musicale mis en place par José Antonio Abreu au Venezuela depuis 1975, montre bien que tout cela ne doit pas être considéré comme un simple rêve naïf (sur ce point, voir, par exemple, Uy 2012). L'art, et plus particulièrement la musique, sont des domaines où le mérite joue un rôle beaucoup plus important que d'habitude, parce qu'ils sont exposés au jugement d'un public souvent qualifié. Les grands orchestres comprennent des musicien(ne)s de toutes nationalités et cultures, non pas pour être politiquement corrects, mais parce que le mérite y joue un rôle décisif. Dans ces domaines, le déclencheur social de l'exclusion a été joué jusqu'à présent en grande partie par la non-disponibilité des informations. Et c'est ce déclencheur qui, à mon avis, est éliminé, ou en tout cas radicalement diminué, par Spotify.

Une seconde considération concerne la radicalisation de la flânerie en Spotify, qui entraîne à la fois une radicalisation du phénomène de *marchandisation*, ainsi que du phénomène de *colportage*. La tendance à insister sur le premier aspect, qui nous considère comme des victimes du système capitaliste, qui, en espionnant notre comportement par notre consentement naïf, est capable de comprendre nos personnalités et par conséquent de nous manipuler, semble constituer un *signe d'attention et profondeur* : nous ne devons pas adopter facilement et superficiellement des comportements apparemment libres sans considérer attentivement leurs conséquences asservissantes. Cependant, si nous considérons également le deuxième aspect de la radicalisation, nous pouvons voir comment ce point de vue est, plutôt, *signe d'inattention et superficialité*. La radicalisation du phénomène de colportage dans Spotify signifie, entre autres, la liberté d'accéder à une quantité potentiellement infinie de ressources musicales. Ceci constitue en fait un facteur d'émancipation qui nous permet de nous soustraire au destin de victimes des contenus culturels imposés par l'extérieur. Il est vrai que la manipulation par algorithmes est plus subtile (car moins visible) que celle par l'imposition de biens culturels. Mais c'est aussi quelque chose dont nous pouvons nous défendre. Échapper à l'opportunité d'une flânerie musicale sous prétexte d'être exposé à la manipulation est à mon avis une *attitude lâche*, qui en quelque sorte ne veut pas reconnaître la responsabilité de nos actes. Dans un monde où je peux choisir, je peux devenir une victime : dans un monde où je ne peux pas choisir, je suis depuis toujours une victime. Le changement modal des verbes me semble une différence non négligeable. Pour le dire dans les termes de De Certeau : il est peut-être vrai que Spotify est, ou peut devenir, un dispositif technologique à travers lequel des *stratégies* spécifiques sont mises en place.⁴⁵ Mais il est de notre devoir, et dans nos possibilités, de l'utiliser de manière *tactique*, pour nos propres buts, espoirs et ambitions. Lorsque ma fille a commencé à utiliser son scooter, je lui ai

⁴⁵ Voir De Certeau 1990, pp. 57–63.

répété à diverses reprises : « N’aie pas peur. Fais plutôt attention ». C’est le meilleur conseil qui, à mon avis, peut être donné aujourd’hui à un utilisateur de Spotify.⁴⁶

Bibliographie

- BENJAMIN W. (1997), *Paris, capitale du XIXe siècle*, Les Éditions du Cerf, Paris.
- ID. (2000), *Oeuvres III*, Folio Gallimard, Paris.
- ID. (2002), *Charles Baudelaire*, Payot, Paris.
- BÖHME G. (2016), *Ästhetischer Kapitalismus*, Suhrkamp, Berlin.
- BROWN J. L. (1990), « What Ever Happened to Mme de Sévigné? Reflections on the Fate of the Epistolary Art in a Media Age », *World Literature Today* 64/2, The Letter : A Dying Art?, pp. 215–220.
- BÜRGER P. (1974), *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, trad. en anglais (1984) *Theory of the Avant-Gard*, Manchester University Press, Manchester.
- DAHLHAUS C. (1997), *L’idée de la musique absolue*, Éditions Contrechamps, Genève.
- D’CRUZ J., MAGNUS P. D. (2014), « Are Digital Images Allographic? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72 (4), pp. 417–427.
- DE CERTEAU M. (1990), *L’invention du quotidien – 1. Arts de faire*, Gallimard, Paris.
- DOHERTY B. (2006), « The “Colportage Phenomenon of Space” and the Place of Montage in The Arcades Project », *The Germanic Review : Literature, Culture, Theory*, 81 (1), pp. 37–64.
- DROTT E. (2018), « Music as a Technology of Surveillance », *Journal of the Society for American Music* 12/3, pp. 233–267.

⁴⁶ Je tiens à vivement remercier Corinne Fournier-Kiss. Grâce à son talent et sa disponibilité, la lisibilité de ce texte a été sensiblement améliorée.

- ERIKSSON M., JOHANSSON A. (2017), « Keep Smiling! ” : Time, Functionality and Intimacy in Spotify’s Featured Playlists », *Cultural Analysis*, 16 (1), pp. 67–82.
- GOODMAN N. (2011), *Langages de l’art*, Hachette, Paris.
- JAUSS H. R. (2012), « Trace et aura. Remarques à propos du Livre des passages de Walter Benjamin », *Trivium*, 10 (2012) [<https://journals.openedition.org/trivium/4132>. Accédé le 15 novembre 2020].
- PREY R. (2017), « Nothing Personal : Algorithmic Individuation on Music Streaming Platforms ». *Media, Culture & Society*, 40 (7), pp. 1086–1100.
- SAMUEL A. (2018). « How Facebook Revived the Epistolary Friendship », *Jstor Daily*, February 20.
- UY M. (2012), « Venezuela’s National Music Education Program *El Sistema* : Its Interactions with Society and its Participants’ Engagement in Praxis », *Music and Arts in Action*, 4 (1) [<https://core.ac.uk/download/pdf/12826356.pdf>. Accédé le 15 novembre 2020].
- ZEIMBEKIS J. (2012), « Digital Pictures, Sampling, and Vagueness : The Ontology of Digital Pictures », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), pp. 43–53.