

Martin Kaltenecker

L'OREILLE DIVISÉE
LES DISCOURS SUR L'ÉCOUTE MUSICALE
AUX XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

Les Éditions MF tiennent à remercier Bernard Boetto pour la réalisation des exemples musicaux de Carl Philipp Emanuel Bach page 75 et Hector Berlioz page 271. Elles tiennent également à remercier le Musée Granet pour la reproduction du tableau de Claude Arnulphy, *Adélaïde de Gueidan et sa sœur au clavecin* et les Éditions Plon pour le dessin de Marcel Proust.

© Éditions MF
premier tirage, mars 2010

www.editions-mf.com

MF

Collection
RÉPERCUSSIONS

pour Ludovic

INTRODUCTION

Peut-on mal écouter ? L'un des premiers textes consacrés à l'écoute musicale, un passage du traité *De Musica* du pseudo-Plutarque écrit au 11^e siècle de notre ère, semble déjà considérer l'affaire comme délicate :

[...] la perception (*aesthêsis*) et la raison (*dianoia*) doivent avancer du même pas dans le jugement (*krisis*) des éléments de la musique. Il ne faut pas que l'une coure devant, comme cela est le cas quand les perceptions se précipitent étourdiment et sont impétueuses, et il ne faut pas être à la traîne, quand les perceptions sont lentes et encombrées. Dans certains cas de perception, on a même une combinaison des deux, quand les perceptions sont à la fois à la traîne et en avance, à cause d'une certaine inégalité dans leur constitution naturelle. Il faut se débarrasser de ces choses si la perception doit aller du même pas que l'intelligence¹.

Il n'est pas question ici de la simple perception auditive à laquelle s'intéressaient les disciples d'Aristote – pourquoi entendons-nous mieux la nuit ? Pourquoi les voix venant de loin nous semblent plus précises ? Pourquoi une voix grave se perçoit-elle mieux de près, et une voix élevée, de loin² ? Il n'est pas fait référence non plus à une théorie physique ou harmonique : le texte

1. Pseudo-Plutarque, *La musica*, G. Comotti (éd.), Milano, Rizzoli, 2000, chapitre 34, p. 109. Il s'agit ici d'échos des *Elementa Harmonica* d'Aristoxène de Tarente. – Sauf mention contraire, les traductions dans ce livre sont celles de l'auteur.

2. *Problèmes pseudo-aristotéliens*, XI.

semble bien décrire une écoute associée à un jugement sur un morceau musical, ses éléments saillants, ses figures, son déroulement, saisie intellectuelle qui se constitue au moment même où l'oreille perçoit des sons ordonnés. C'est dans ce sens que nous entendrons ici l'écoute musicale, comme l'*écoute d'une œuvre*.

Or, les théories sur l'écoute musicale sont en même temps étroitement liées à d'autres portant sur l'écoute au sens physiologique, sur l'ouïe, la perception sensorielle, théories qui peuvent même prendre le pas sur elles à certaines époques ; c'est le cas dans l'Antiquité, où l'on réfléchit plus volontiers à l'effet des sons qu'à la compréhension d'une structure musicale. Les théories sur l'ouïe constituent ainsi l'un des contextes majeurs des discours sur l'écoute musicale³, comme aussi la réflexion sur les cinq sens, que l'on rencontre dans des textes théologiques traitant de la création de l'homme ou dans la philosophie de l'âge classique. Nous essaierons de montrer ainsi que dans la seconde moitié du xviii^e siècle, la confiance accordée à l'ouïe – organe que l'on doit perfectionner parce qu'il découvre des richesses échappant au « froid regard », comme dit Johann Gottfried Herder – va étayer une nouvelle conception de la concentration sur des œuvres musicales compliquées. De tels changements peuvent être interprétés comme le reflet des évolutions d'une civilisation : « L'éducation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée de l'humanité » écrit Karl Marx ; les sens sont éduqués par les productions artistiques, si bien que l'activité sensorielle de l'homme en tant qu'être socialisé diffère de celui qui n'a jamais été confronté à une œuvre⁴.

Selon une première approximation, l'évolution des discours sur l'écoute musicale pendant la période qui nous occupera ici suggère une césure que l'on peut situer à la fin du xviii^e siècle. Décrite pour une large part grâce aux notions empruntées à la rhétorique, donc à l'art de persuader, une œuvre musicale doit au xviii^e siècle

chercher l'auditeur, le convaincre, l'atteindre grâce à des affects qu'il pourra aisément saisir et une disposition formelle intelligible sur le champ. À partir de Beethoven en revanche, c'est à l'auditeur de faire un effort et de régler son écoute sur une œuvre éventuellement trop complexe pour être saisie sur l'instant. D'un côté, c'est Carl Philipp Emanuel Bach qui se plaint d'avoir été obligé d'écrire la plupart de ses œuvres « pour certaines personnes et pour le public, si bien que j'ai été beaucoup plus limité que dans celles écrites uniquement pour moi-même. J'ai même dû suivre parfois des prescriptions ridicules⁵ ». De l'autre, ce sera cette remarque d'un critique qui, en 1825, ne comprenant rien à un quatuor de Beethoven, remarque que l'on doit présupposer malgré tout que l'œuvre s'est constituée à partir d'une « clarté et d'une nécessité situées dans l'âme du créateur⁶ ». Avec un surcroît d'effort, un jour, il sera donc possible de comprendre des œuvres qui peuvent ne pas chercher au premier chef une communication immédiatement satisfaisante, mais se présenter comme une expérience, une énigme ou une question. L'écoute, comprise d'abord comme déchiffrement d'un texte le plus intelligible qui soit – « clair et distinct », selon la formule préférée des auteurs du xviii^e siècle – devient alors question sur une question – d'où l'importance croissante des textes qui s'en inquiètent, de toute une tension nouvelle qui entoure l'écoute.

Qu'en est-il cependant des pratiques réelles ? Peut-on parler là aussi de changements, d'une coupure radicale autour de 1800 ? Plusieurs auteurs ont répondu par l'affirmative. Lydia Goehr soutient par exemple qu'avant Beethoven, l'écoute distraite de musiques fonctionnelles comme *background affairs* était la norme ; Peter Kivy situe l'essor de la contemplation esthétique d'une œuvre au xix^e siècle ; James H. Johnson affirme que le public parisien saisissait la musique symphonique d'abord comme pein-

3. Voir par exemple la remarquable synthèse d'André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au xviii^e siècle*, Paris, Vrin, 2001.

4. « Économie et politique », Manuscrits de 1844, III, *Œuvres philosophiques*, II, tr. J. Molitor, Paris, Champ libre, 1981, p. 245.

5. Cité dans George Barth, *The Pianist as Orator. Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992, p. 32.

6. Ludwig Rellstab, « Über Beethovens neuestes Quartett », *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, 21, 21 mai 1825.

ture d'images musicales, puis comme l'expression d'émotions et enfin comme une expérience intérieure située au-delà de toute verbalisation possible⁷...

Face à cette approche par évolutions, stades successifs et ruptures, on peut rappeler qu'une évaluation esthétique à travers l'écoute concentrée – qui dépasse ou qui se combine avec l'appréciation de la fonction qu'une œuvre remplit avec plus ou moins de bonheur, afin de rehausser des moments de sociabilité ou ponctuer avec éclat des événements solennels – est avérée dès la Renaissance. Lorsque certains motets sont chantés non pas dans une chapelle votive mais dans les appartements privés d'un cardinal ou du Pape, ils font l'objet d'une seconde écoute qui les questionne d'un autre point de vue⁸. On peut penser qu'une telle concentration était le trait marquant des réunions de mélomanes à toute époque – à l'Académie de Poésie et de musique d'Antoine de Baif, vers 1570, dans ces concerts privés parisiens de la première moitié du xvii^e siècle que mentionne Marin Mersenne, ou encore à l'Académie des honnestes curieux de Champion de Chambonnières, vers 1650. Dans un cadre plus largement ouvert au public, l'exécution de certaines passions hors du temps pascal, dans le réfectoire de l'église Saint-Jacques de Hambourg, où Mathias Weckmann organisait à partir de 1660 une série de *collegia musica* payants, laissent penser que l'œuvre fut alors l'objet d'une attention artistique.

Si Charles Burney rapporte que lors de sa visite à Hambourg en 1772, à l'église Sainte-Catherine la « très bonne musique » de Carl Philipp Emanuel Bach fut « très mal exécutée, et pour une assemblée qui n'y prêtait aucune attention⁹ », on trouve cependant bien

7. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 192; Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 94; James H. Johnson, « Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France », *19th Century Music*, 15, 1, 1991, p. 28.

8. Sur l'écoute attentive au sein d'un contexte non rituel, voir Jeffrey Dean, « Listening to Sacred polyphony c.1500 », *Early Music*, XXV, 4, 1997.

9. Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, tr. M. Noiray, Paris, Flammarion, 1992, p. 453.

d'autres témoignages sur des moments où la musique, avant la *great divide* de 1800, ce « partage des eaux » dont parle Peter Kivy, faisait l'objet d'une « attention soutenue et exclusive », comme dit James O. Young. John Hawkins relève en 1777 le silence recueilli d'un auditoire écoutant Haendel et, dans le roman *Evelina* (1778) de Fanny Burney, une mélomane se penche hors d'une loge à l'opéra pour suivre avec toute l'attention possible un « air pathétique et lent » sans être dérangée par les réflexions de la compagnie. Elle ajoute, il est vrai : « En me retournant, à la fin de l'air, je m'aperçus que j'étais l'objet de la moquerie de tous¹⁰ ». Plus subtilement, William Weber a tenté d'établir qu'au xviii^e siècle, une attitude distraite pouvait très bien se combiner avec une attention soutenue, sans verser encore dans une « idéologie du silence¹¹ », plus tardive. C'est le silence que nous ordonne déjà l'angelot placé par Claude Arnulphy sur son portrait d'*Adélaïde de Gueidan et sa sœur au clavecin*, peint sans doute dans les années 1740 (voir page 16).

Ce n'est donc pas parce qu'elle n'est pas explicitement thématisée que l'écoute musicale n'a guère existé avant la fin du xviii^e siècle. On peut préférer à l'hypothèse de ruptures et divisions radicales l'idée de la *coexistence* depuis toujours d'une pluralité d'attitudes et de *visées* d'écoute – celle par exemple qui procède par libre association d'images, celle qui veut saisir la structure d'un morceau, celle réceptive à la beauté du son. Il reste à expliquer cependant la densité croissante des réflexions sur l'écoute musicale à partir du xviii^e siècle. Des témoignages comme celui du *De Musica* sont frappants mais restent isolés et ne forment pas encore de *masse critique*; l'écoute musicale n'a pas, pour ainsi dire, acquis de visibilité. Dès qu'il est possible en revanche de parler d'un ensemble significatif de remarques, qui affirment par exemple que telle ou telle écoute est la « bonne », cet ensemble

10. James O. Young, « The “Great Divide” In Music », *British Journal of Aesthetics*, 45, 2, 2005, p. 178 et 183.

11. William Weber, « Did People Listen in the 18th Century », *Early Music*, XXV, 4, 1997.

peut constituer ce qu'on nommera un *discours*, au sens où l'entendait Michel Foucault: «Entre “ce qui se dit” et “les discours”, je fais une différence. “Ce qui se dit”, c'est un ensemble d'énoncés prononcés absolument n'importe où, sur le marché, dans la rue, dans la prison, dans un lit etc. “Le discours”, parmi tout ce qui se dit, c'est l'ensemble des énoncés qui peuvent entrer à l'intérieur d'une certaine systématité et entraîner avec eux un certain nombre d'effets de pouvoir réguliers¹²».

Au critère quantitatif (la masse critique) s'ajoute donc celui d'une certaine cohérence – plusieurs auteurs, sans se référer nécessairement les uns aux autres, utiliseront à un moment des catégories et des termes comparables – ainsi que celui des effets concrets: un «ensemble discursif» cohérent devient alors *actif*. Dans notre cas, il pourra susciter certaines *techniques* et *attitudes* d'écoute que l'on pourrait décrire comme autant de «techniques du corps», selon l'expression célèbre de Marcel Mauss: une préparation, grâce à la lecture préalable d'un texte, exercice déjà préconisé par Athanasius Kircher au xvii^e siècle¹³, ou un travail de concentration, l'écoute au concert étant calquée par exemple sur celle d'un prêche au temple. Un discours actif peut aussi susciter la construction d'un certain type de *lieux*. Quand l'architecte Pierre Patte affirme en 1782 qu'il n'y a pas de différence entre la parole théâtrale et le chant «naturel» à l'opéra, cela implique qu'il n'est pas nécessaire de distinguer entre une salle lyrique et une salle de théâtre¹⁴. Une salle est donc un discours matérialisé. Le dispositif du musicien invisible, dont nous suivrons les nombreux avatars – c'est l'un des leitmotifs de ce

12. Michel Foucault, «L'Inquiétude de l'actualité», entretien de juin 1975, publié dans *Le Monde*, 19/20 septembre 2004.

13. Voir plus loin, I, 3.

14. «Aujourd'hui que l'on a compris que la vraie musique ne consiste pas à étonner les oreilles, & qu'au contraire, pour bien chanter, l'essentiel consistait à savoir modérer sa voix, la soutenir, & la conduire par des nuances imperceptibles, on a reconnu en même temps qu'une Salle d'Opéra ne devait pas être plus spacieuse qu'une Salle de Comédie» – Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782, Paris, Moutard, p. 158.

livre – montre que les laboratoires ou les temples de l'écoute résultent toujours d'une théorie sur ce que serait une bonne ou une mauvaise écoute.

Un discours peut enfin étayer des *pratiques* compositionnelles. Un compositeur ne crée pas seulement à partir de techniques d'écriture ou d'une vision poétique, mais aussi à partir de discours, dont la trace se repère dans ses œuvres à l'instar d'une citation ou d'une allusion musicale: il y a *construction réciproque* entre la partition et la parole critique, va-et-vient entre une pratique et ce qui, discursivement, la sert. C'est dans cette perspective que nous tenterons de lire ici *Roméo et Juliette* et la *Grande Messe des Morts* de Berlioz, partitions où s'imprime en creux l'inquiétude d'être mal entendu.

L'utilisation de la notion de discours nous paraît mieux situer la question de la continuité et des ruptures d'une histoire de l'écoute: ce modèle permet de saisir qu'à certains moments, tel ou tel type d'écoute est écarté ou non thématé, et qu'il devient prédominant à d'autres sans que, dans la pratique, les autres s'évanouissent. On peut se représenter ces processus comme l'interprétation d'un organiste qui, disposant de l'ensemble des jeux, va procéder à une registration toujours différente. À la fin du xviii^e siècle par exemple, le discours sur la concentration au concert peut être «couplé» avec le discours du recueillement religieux, ou avec l'idée d'une gymnastique des sens, et gagner par là une autre visibilité – ce qui signifie qu'une telle concentration a de grandes chances d'avoir toujours existé, mais qu'elle est à cette époque-là instrumentée différemment et qu'elle acquiert, par son amplification discursive, une puissance nouvelle¹⁵.

15. Pour une utilisation fructueuse de la notion de discours, voir son application par Edward Said au domaine de l'orientalisme, qui n'apparaît plus dès lors comme collection d'un savoir de philologues ou de voyageurs, enchantés ou dégoûtés, mais comme production d'effets de pouvoir – Edward Said, *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*, 1978, tr. C. Malamoud, Paris, Seuil, 2005. L'application de Said est en même temps souple, gardant le noyau de cette perspective, sans entrer dans les détails élaborés par Foucault dans *L'Archéologie du savoir*. Pour une critique d'une telle application, et la réplique de Said, voir sa préface de 2003.

Foucault a proposé de nommer « archive » cette « loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe [...] mais qu'elles se regroupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques [...]»¹⁶. Nous ne tenterons pas d'établir ici précisément les lois régissant de telles « régularités » – qui détermineraient, pour en revenir à image de l'organiste, ses couplages successifs – mais au moins de dessiner quelques unes de ces « figures distinctes », elles-mêmes formées d'énoncés dont on peut suivre le cheminement et les métamorphoses. Dans la période qui nous occupe, chaque ensemble discursif s'appuie à son tour sur des notions qui reviennent très souvent : l'effet, l'affect, le sublime, l'image évoquée par la musique, l'organisme, la structure... Au cours du temps ces termes changent de sens ou d'éclairage : l'effet musical sublime d'une musique peut être analysé dans une perspective théologique ou bien être référé aux émotions physiques suscitées par un opéra de Rossini ; la « conversation » éclairée entre Haydn et l'auditeur de ses symphonies, comme appréciation partagée d'un jeu avec des codes formels, se transformera en une théorie de l'écoute « pré-analytique » chez certains zélés de Beethoven. Ces notions récurrentes peuvent enfin se combiner et se mêler : Berlioz construit un univers où l'image et l'impact du timbre font alliance, Wagner présente la puissance physiologique du son comme un effet sublime.

Pour bien saisir ces termes, il nous a semblé qu'il fallait à chaque fois tenir compte du contexte des énoncés, afin de mesurer le poids et la place qu'ils prennent chez les auteurs, qu'ils soient théoriciens, critiques musicaux, philosophes, romanciers ou compositeurs. C'est là le seul moyen d'éviter des colliers de citations qui ne rendraient pas compte de la structure interne et de la force

active de tel ou tel champ discursif – au prix, il est vrai, de certains détours. Ce livre prend le risque d'explorer un espace historique inhabituellement étendu, mais qui coïncide en même temps avec une certaine phase de l'évolution du langage musical, allant du style « galant », tentative de simplification musicale contemporaine de l'opposition entre amateur et connaisseur, jusqu'aux derniers feux du wagnérisme, parallèle à la construction d'un auditeur hypersensible, à l'affût de sonorités mystérieuses, de timbres frappants. On ne traitera par conséquent que d'une partie infime des textes où pourrait se dessiner un discours sur l'écoute : l'auteur fait le pari, sans lequel aucun projet de synthèse ne se conçoit, que ceux des textes qu'il ignore ou qu'il a dû écarter – en particulier, les revues musicales, les correspondances et journaux intimes – pourront tout de même s'insérer dans les classements, les regroupements, le dessin même du parcours historique proposé, sans le détruire. Il aura privilégié par ailleurs les textes allemands, d'un accès moins facile peut-être au lecteur français.

★

Le travail préparatoire de ce livre a été réalisé grâce à une bourse au Wissenschaftskolleg zu Berlin, qui m'a accueilli en 2006-2007. Il a fait en partie l'objet d'un séminaire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 2008, à l'invitation d'Esteban Buch. Je remercie tous ceux qui, par leur soutien, leurs critiques ou leur amicale relecture, ont tenté de l'améliorer : Jean-Pierre Bartoli, André Charrak, Hugues Dufourt, Elise Goutet, Jean Gribenski, Dominique Jameux, Martine Kaufmann, Nicolas Monty, Jean-Paul Olive, Gérard Pesson, Danièle Pistone et Martin Zenck. Je remercie Ludovic Mercier pour l'établissement de l'index.

16. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1965, p. 170.