Document generated on 07/15/2025 6:14 p.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Traces d'écoutes : sur quelques tentatives historiennes de saisie du corps de la musique

Traces of Things Heard: Based on Several Attempted Historical Seizures from the Body of Music

Rémy Campos

Volume 14, Number 1, 2003

Qui écoute? 2

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902297ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902297ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)
1488-9692 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Campos, R. (2003). Traces d'écoutes : sur quelques tentatives historiennes de saisie du corps de la musique. *Circuit*, *14*(1), 7–18. https://doi.org/10.7202/902297ar

Article abstract

Over the last twenty years or so, musical historians who have attempted to describe the old ways of listening to music have been confronted by one major difficulty: the lack of available material concerning this activity the further one goes back in time. There were however some observation points that researchers could occasionally consult (personal diaries, musical fragments specifically noted in order to be "listened to"). But the most insurmountable obstacle was not the lack of archives. A cunning form of anachronism was lying in wait for the most well-intentioned researcher. One might ponder whether people listened to music in the 18th century (William Weber) or whether they heard the musical examples inserted into 16th century treatises (Collins Judd in *Reading Renaissance Music Theory*) but it didn't necessarily mean one left our modern listening habits to one side. In considering any history of listening one must place oneself in historical context—as indicated by the reference to the history of books and reading (Chartier)—even if it means emerging into uncharted listening areas.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Traces d'écoutes : sur quelques tentatives historiennes de saisie du corps de la musique

Rémy Campos

Les pages qui suivent ne prétendent évidemment pas dresser un panorama des études historiques sur l'écoute de la musique. Il s'agit plutôt, à partir de plusieurs textes parus au cours des dix dernières années, de cerner les difficultés éprouvées par ceux qui entreprennent d'étudier les anciennes manières de se saisir des sons. De cet état des lieux critique, on espère faire émerger quelques pistes de réflexions ne concernant pas exclusivement les périodes plus ou moins lointaines qui seront évoquées.

L'écoute en général

Did people listen in the 18th century? c'est la question que finit par se poser William Weber à la lecture de travaux récents abordant l'écoute de la musique aux XVIIIe et XIXe siècles[1]. Si l'on en croit Peter Gay[2], James H. Johnson[3], Wye J. Allenbrook[4] ou Lydia Goehr[5], l'appréhension idéale des partitions passe par leur intériorisation (Johnson parle d'« absorption »). Retiré de la vie ordinaire, le public moderne vivrait au concert une expérience spirituelle empruntée pour une bonne part à l'univers religieux, expérience le renvoyant aux racines primitives de son humaine condition. L'écoute de la musique d'avant la première moitié du XIXe siècle est, du coup, décrite par ces auteurs au mieux comme incomplète, le plus souvent comme incorrecte. Ainsi, les auditeurs du jeune Mozart jouant chez le prince de Conti en 1766 (tels qu'on les voit dans le célèbre tableau de Michel-Barthélemy Ollivier) ne profiteraient pas à sa juste valeur du génial prodige. Incapables de se concentrer, conversant bruyamment au lieu de s'astreindre au silence, ils ne seraient que *cultural barbarians*. Gay va jusqu'à soutenir que la distraction des auditeurs anciens n'était au fond qu'une réponse à une musique elle-même superficielle parce que prétexte à des activités plus sociales qu'artistiques.

1. WEBER, W. (1997), « Did People Listen in the 18th Century? », *Early Music*, vol. 25, n° 4, p. 678-691.

2. GAY, P. (1995), *The Bourgeois Experience : Victoria to Freud*, vol. IV : « The naked heart », New York, W. W. Norton.

3. JOHNSON, J. H. (1995), *Listening in Paris : a Cultural History*, Berkeley, University of California Press.

4. ALLENBROOK, W. J. (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart's* Le nozze di Figaro *and* Don Giovanni, Chicago, University of Chicago Press.

5. GOEHR, L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press.

Weber s'insurge : ces amateurs d'un autre âge n'étaient pas inaptes à entendre. Ils n'écoutaient tout simplement pas comme nous. L'écoute absorbée, silencieuse, l'idée d'œuvres totales engendrées par des génies tout-puissants et réclamant une attention pieuse, a fini par recouvrir les précédentes manières d'entendre la musique. Or il n'est pas raisonnable, si on veut comprendre ces antiques usages, de les juger à l'aune de nos propres façons.

L'historien américain soutient que les pratiques sociales n'excluent pas la jouissance esthétique et qu'il est de toute urgence de réviser l'idée que l'on se fait de l'ancien régime de l'audition. L'écoute n'est pas universelle. Elle s'inscrit au contraire dans des situations sujettes à variations locales et temporelles. Dans un geste proprement historien, Weber nous invite à appliquer cet axiome au monde contemporain afin de relativiser radicalement notre « langage » et notre « idéologie » de la musique (*our ideological construct of taste and proper listening dates, for the most part, from the early 19th century*[6]).

6. WEBER (1997), *op. cit.*, p. 679.

Pour asseoir sa thèse, Weber renvoie aux pratiques en vigueur dans les théâtres d'opéras européens aux XVII[e] et XVIII[e] siècles (documentées par une série d'images et par des récits de voyageurs anglais à Florence) et expose le cas plus précis de dilettantes londoniennes ayant mis par écrit leurs souvenirs dans les années 1770-1780. Le regard des historiens de la musique a été plus bienveillant envers Susan Burney, dont les coutumes d'amatrice sont très proches des usages du siècle suivant, qu'à l'encontre de Lady Mary Coke dont les motivations ont paru douteuses à Curtis Price, Judith Milhous et Robert D. Hume[7]. L'impitoyable troïka reproche à la malheureuse de ne jamais nommer les œuvres, de désigner les artistes uniquement par leur emploi (le *primo uomo*, par exemple), de ne prêter aucune attention à l'auteur de la partition, ou encore de ne voir dans le King's Theatre qu'un décor pour un rituel social bien étranger à la musique.

7. PRICE, C., MILHOUS, J. et HUME, R. D. (1995-2001), *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford University Press, 2 vol.

Occasion pour notre avocat de l'écoute historicisée de se livrer à un exercice de relecture des mêmes sources. Lady Mary Coke agit effectivement comme le disent ses trois collègues mais pas pour les raisons qu'ils invoquent. Weber aligne alors des fragments de lettres. On y lit les jugements souvent cinglants portés par Lady Mary Coke sur les spectacles auxquels elle assiste. On y voit la noble dame agir en femme du monde au cours des représentations et désapprouver au passage une pièce trop composite à son goût. On y surprend une dilettante particulièrement active dans la vie quotidienne du King's Theatre (au point de se voir confier la surveillance de la location des loges). Weber nous avait prévenus : il ne conteste pas la véracité des faits collectés par Price, Milhous et Hume, seulement leur interprétation. Sa contribution ne verse en effet au dossier aucune archive vraiment nouvelle. Ses dépouillements des papiers de Lady Mary Coke sont peut-être un peu plus poussés que ceux de ses prédécesseurs mais il n'en tire pas de faits vraiment différents. Sa description de l'écoute se ramène elle aussi à un recensement des moments d'attention du spectateur et de son investissement dans le spectacle. Le point d'observation était de toute façon trop éloigné des scènes à étudier pour que Weber

tire de ses sources autre chose que des comportements « globaux ». On peut s'étonner, du coup, que l'historien s'acharne à poser à ses documents une question à laquelle ils semblent avoir tant de mal à répondre précisément : *How did people listen in the 18th century?*

Débat ancien dans la discipline historique que celui sur la pertinence de l'application de concepts modernes à des réalités anciennes, sur ce qu'on pourrait appeler la validité heuristique de l'anachronisme. Dans le cas qui nous occupe, la question se poserait ainsi : l'absence de l'idée d'écoute au XVIIIe siècle doit-elle être ignorée — en décrivant des amateurs écoutant « malgré eux » ? Ou faut-il faire porter la recherche sur une archéologie des façons exotiques de faire **avec** la musique, sans poser *a priori* qu'on l'ait toujours écoutée ?

Weber a opté pour la première position. Ce que confirment plusieurs formulations embarrassées :

> *Here, then, we get a remarkably intimate picture of how a member of the audience did or did not listen. Lady Mary treated the King's Theatre in mundane terms, while gawking, gossiping and doing her social business, but she also paid regular attention to what happened on stage. That attention was not continuous — what James Johnson would call "absorbed" — but it was informed by at least a basic knowledge of opera in her time*[8] (Weber, p. 687).

Pour Weber, il va de soi que les amateurs du XVIIIe siècle écoutaient **bien** la musique — mais par intermittence. Attaché à une permanence « anthropologique » des actes perceptifs, il ne va pas jusqu'à parler d'une autre activité que celle qu'il partage avec les sujets de son étude.

Pour éviter de poursuivre l'écoute là où elle n'est pas forcément, on pourrait imaginer de partir des mots employés au XVIIIe siècle : aller à l'opéra, goûter une œuvre, entendre un chanteur. Autrement dit, ouvrir le chantier d'une histoire ouverte aux pratiques anciennes. Le souci de prévenir la téléologie ne signifie pas qu'il faille s'interdire l'emploi de concepts nouveaux ; ceux de **participation**, de **présence à**, par exemple, recouvrent la partie auditive du rapport à la musique sans exclure d'autres actions. L'anachronisme consisterait à prêter indûment des pensées ou des gestes à ceux que l'on étudie, non à employer un outillage analytique moderne.

L'optique « réceptionniste » (au sens étroit d'étude des réceptacles humains de la musique) empêche par ailleurs de construire une approche large de l'écoute. Les amateurs assis dans une salle de spectacle ne sont pas les seuls à avoir une oreille. Chanteurs, musiciens, compositeurs, « écoutent » eux aussi. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les situations de pratique musicale sont d'ailleurs le plus souvent composites : un dilettante touchant le clavecin dans une sonate en trio ne prête pas la même attention à la pièce qu'il exécute que les personnes se trouvant dans le même salon — lui-même pouvant à son tour adopter quelques minutes plus tard une position moins impliquée.

Or, Weber postule une sorte d'oreille générale dont les révolutions n'ont lieu que tous les cent ans[9] et qui est partagée également par tous à l'intérieur de ces

8. On trouvait une remarque équivalente quelques lignes plus haut quand, après avoir cité le commentaire de Lady Mary Coke sur un *pasticcio* détesté, W. Weber sous-entendait qu'elle était malgré tout moderne : *Her criticism of a "patch'd up" opera is of interest within the recent debate on the virtues and vices of* pasticcio. *While the comment should by no means be taken as a rejection of that kind of practice, it does demonstrate a certain concern with unity and common artistry in a night's performance* (Weber, p. 687).

9. Les périodes découpées par W. Weber sont toujours des « siècles ronds » ou des demi-siècles.

scansions séculaires : dilettantes milanais ou amateurs londoniens ont non seulement les mêmes organes mais aussi les mêmes facultés auditives, comme si toutes ces personnes avaient vécu des histoires identiques. Dans le cas pourtant longuement exposé de Lady Mary Coke, le fil de l'existence de cet amateur « ordinaire » n'est saisi par l'historien qu'une fois acquise sa science de l'écoute, le travail d'enquête consistant seulement à observer cet élément notable du public en train d'exercer les techniques apprises.

La faiblesse de l'explication de Weber vient peut-être de cette absence de relations entre des notions « anthropologiques » comme l'écoute discrète du XVIII^e siècle ou l'écoute absorbée du XIX^e siècle, et les corps qui les accueillent. Les modalités de cette incorporation sans école physique (aucune institution ne la prenant en charge : les membres de l'aristocratie ne fréquentent pas de collèges musicaux) ne sont pas éclairées. L'apprentissage de l'écoute est l'un des points aveugles de l'approche de Weber et de ses collègues.

Autre zone d'ombre : les archives non explicites des écoutes d'autrefois. Les historiens de la musique ont eu tendance à privilégier les images des salles de spectacle ou de salons, les témoignages directs d'auditeurs (lettres ou journaux intimes), bref les descriptions se donnant comme telles ou presque. Weber exclut ainsi de son corpus documentaire les partitions, dont on peut supposer qu'il s'y trouve figées des empreintes d'oreilles en action (on pense aux travaux d'écoliers réalisés à la table par les apprentis compositeurs qui sont autant d'accès à l'oreille de musiciens de métier) ou bien qu'elles ont pu servir de matrices aux scènes auditives auscultées par les chercheurs depuis le XX^e siècle (un *opera seria* ne propose pas aux oreilles un objet à saisir à partir des mêmes aspérités qu'un drame wagnérien).

De façon générale, la question de la morphologie des œuvres renvoie à celle des traces de la pratique. Il va de soi pour Weber que les textes des témoins directs parlent spontanément de ce qu'il cherche à savoir, à la seule condition de ne pas attendre d'eux qu'ils nous renvoient l'écho primitif de nos propres habitudes. Cette posture méthodique écarte certes les anachronismes les plus grossiers mais elle ne préserve pas, on l'a vu, des généralisations mal contrôlées.

Les traces de l'écoute

Le livre de Cristle Collins Judd (*Reading Renaissance Music Theory*[10]) tente de rompre avec une approche des traités délaissant les exemples musicaux, parce que n'y voyant que des fragments d'un répertoire qu'il vaut mieux analyser d'après les partitions complètes, ou parce que refusant de les tenir pour autre chose que des suppléments pléonastiques du texte théorique. Judd propose de séparer l'étude des exemples de la question de leur réalisation sonore (*aural performance*, p. XX), pour

10. JUDD, C. C. (2000), *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press.

privilégier une perspective d'histoire de l'édition et de la lecture, qui rend alors possible une exploitation des nombreux travaux sur le livre et la culture de l'imprimé à la même époque.

Les éléments les plus intéressants pour notre propos se trouvent au début de l'ouvrage. Dans une section intitulée : « Écouter avec les yeux : la nature de l'exemplification musicale », l'auteur définit la spécificité de l'exemple musical, distant deux fois du phénomène sonore qu'il est censé représenter : d'une part, la notation tient lieu du son ; d'autre part, l'exemple renvoie à une totalité où il a été découpé mais qu'il continue à représenter par synecdoque. À mi-chemin de l'image et du son, l'exemple musical est, à proprement parler, un ***medium***. La question des traces de l'écoute, négligée par Weber, est ici au cœur du livre de Judd (qui ne va toutefois pas, elle non plus, jusqu'à discuter la pertinence de la notion d'écoute pour une période éloignée) au sens où ce qu'on peut savoir de l'oreille de la Renaissance n'est pas détachable des notations musicales avec lesquelles l'historien travaille.

Les exemples polyphoniques posent le problème avec acuité. Comment une seule personne pouvait-elle déchiffrer des pièces ou morceaux de pièces rarement mises en partitions ? Le format est, en général, un bon indicateur pour comprendre la manière dont l'exemple devait être lu. Ainsi, l'agencement de certains fragments en fin de volume (en parties séparées orientées chacune vers les futurs chanteurs disposés en carré autour de la table où sera posé le livre) ne permet pas de douter du souhait du théoricien d'une exécution collective. Ce qui ne voulait pas dire pour autant qu'un lecteur isolé ne pouvait lire un exemple noté de façon éclatée. Judd reproduit une page d'un ouvrage imprimé de Thomas Morley (*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597) dans lequel un des possesseurs du volume a placé au début du XVII[e] siècle des lettres-repères au-dessus des portées afin d'aider l'œil à remettre ensemble chaque partie. La rareté de ce type d'annotations dans les livres conservés laisse penser qu'une certaine habileté de lecture était supposée chez tout lecteur ou auteur de traité dans les décennies précédentes (p. 9)[11].

Judd entrelacera sans relâche ces deux aspects : moyens matériels par lesquels la musique (en fait sa notation) est transmise et modes de lecture de cette notation (p. 9). Sera ainsi étudiée la façon dont un répertoire influence la fabrique des citations à travers le cas de Pietro Aron, auteur d'un *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni* (1525) dans lequel les pièces citées sont tirées des recueils contemporains imprimés par Ottaviano Petrucci et reprises dans l'ordre de leur apparition dans les volumes originaux auxquels le théoricien eut accès à la suite de son installation à Venise, c'est-à-dire à proximité des ateliers de Petrucci. Judd se livre au même travail de mise en concordance pour les *Istitutione harmoniche* de Zarlino (1558, révisé en 1573) dont la majorité des exemples est prélevée dans les volumes disponibles à Venise dans les années 1540-1550.

Reading Renaissance Music Theory démonte aussi le classement modal employé par Zarlino dans ses *Musici quinque vocum* (1549), présentés généralement comme l'illustration musicale de ses théories du langage musical. En fait, le com-

11. La compétence des lecteurs à lire les exemples musicaux à plusieurs voix est de nouveau évoquée par C. C. Judd page 11 (dans une section intitulée : « Lecture silencieuse, écoute silencieuse ») et page 198 (à propos des *Istitutioni harmoniche* de Zarlino). L'auteur discute alors les textes suivants : BOORMAN, S. (1986), « Early Music Printing : Working for a Specialized Market », TYSON, G. P. et WAGONHEIM, S. S. (s. la dir. de), *Print and Culture in the Renaissance : Essays on the Advent of Printing in Europe*, Newark DE, University of Delaware Press, p. 222-245 ; OWENS, J. A. (1997), *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York, Oxford University Press, p. 48-56 ; SAENGER, P. H. (1997), *Space Between Words : The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press ; SUBTONIK, R. R. (1988), « Toward a Desconstruction of Structural Listening : A Critique of Schœnberg, Adorno and Stravinsky », NARMOUR, E. et RUTH, S. (s. la dir. de), *Explorations in Music, the Arts and Ideas : Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, p. 87-122.

positeur semble avoir abandonné l'*octoechos* en cours d'écriture du recueil au profit de la modalité dodécachordale. L'analyse des textes (un cycle de huit chants choisis dans le *Cantique des Cantiques* pour permettre une déclinaison des huit modes) montre que la composition s'est interrompue à la fin du troisième chant et que Zarlino, loin de délaisser les pièces déjà achevées, les réaménagea dans le cadre nouveau que lui proposait une organisation en douze classes.

La matérialité du corpus est ici prise au sérieux (toute l'analyse porte sur l'agencement des livres) mais ce beau travail de philologie ne nous apprend malheureusement rien sur le thème annoncé par le sous-titre du livre : *Hearing with the Eyes...*

Le dernier chapitre (« A Reception History of *Magnus es tu, Domine / Tu pauperum refugium* ») achèvera de repousser les oreilles de Zarlino, d'Aron et de leurs lecteurs hors du laboratoire du chercheur. À l'issue d'une investigation minutieuse, Judd reconstitue la chaîne des occurrences dans les traités anciens de deux pièces de Josquin et la succession des multiples lectures qui en ont été faites du XVI^e^ au XIX^e^ siècle. Le point d'arrivée de la démonstration frise la tautologie : l'écriture a toujours été prégnante chez des théoriciens virtuoses du découpage de textes (p. 302). En fait, ces pages ressemblent plus à une histoire de la citation — et de l'édition musicale à travers les âges — qu'à une réflexion sur l'écoute. Ainsi, au cours de son parcours chronologique, Judd examine les versions différentes des motets de Josquin dans les publications d'Ambros et de Rochlitz, archéologues du milieu du XIX^e^ siècle, et non leur aptitude à **entendre avec les yeux** (au double sens d'écouter et de comprendre). Pour y réussir, un élargissement du corpus documentaire s'imposait qui aurait permis de comparer les variantes éditoriales chez ces deux archéologues avec d'autres cas de réécriture (musiques du passé retranscrites, musiques exotiques notées par les voyageurs occidentaux, etc.). La question n'aurait alors plus été : comment s'est-on transmis un texte de générations en générations ? mais : par quel travail (n'étant pas forcément théorique) a-t-on rendu ces musiques lisibles et, à certaines époques, audibles ?

En fin de compte, l'approche réceptionniste de Judd ne laisse qu'une place infime à l'écoute. Dans ce neuvième chapitre, le mot résonne de loin en loin comme à la page 294 à propos des graphes schenkeriens que Felix Salzer et Carl Schachter extraient de la musique de Josquin[12] tout en demandant au public de faire confiance à leur écoute moderne des pièces décortiquées. Allusion sans conséquences.

L'ultime partie du chapitre, qui annonçait pourtant une analyse de la main de l'auteur et une interrogation sur la place dans celle-ci de sa propre expérience (*my "hearing" of this motet*, p. 303), tournera finalement à un essai sur la meilleure façon de concevoir une représentation graphique du *Magnus es tu, Domine* et non sur la manière de mettre en mots ce que la musicologue en entend.

Tout au long de son travail, Judd suppose donc qu'analyser à la table la notation de phénomènes sonores est l'unique manière de parler — un peu — de leur écoute. Paradoxalement, elle avait affirmé à plusieurs reprises ne pas vouloir s'enfermer dans

12. SALZER, F. (1952), *Structural Hearing : Tonal Coherence in Music*, New York, Charles Boni, 2 vol. et SALZER, F. et SCHACHTER, C. (1969), *Counterpoint in Composition : the Study of Voice Leading*, New York, McGraw-Hill Book C°.

les seules réalités scripturaires. On l'a dit, au cours du livre, la promesse du sous-titre (*Hearing with the Eyes*) n'est pas tenue et l'écoute semble se dissoudre dans la lecture. Celle des contemporains, bien sûr, et surtout celle que fait l'historienne des documents dont elle dispose. Car Judd s'adonne presque exclusivement aux jeux de l'intertextualité, en réduisant souvent l'exemple à une citation-collage. Plus que la lecture, c'est la rhétorique qui sera au premier plan de son ouvrage, une rhétorique de l'exemple musical pour l'essentiel supputée : intention des auteurs imaginées et réactions des lecteurs supposés... Le déséquilibre est d'ailleurs grand entre l'attention considérable portée aux stratégies argumentatives des théoriciens et le flou avec lequel sont traités leurs lecteurs. Judd passe plus de temps à se demander qui écrit — et comment se compose un traité — qu'à chercher à savoir qui écoute. À cette dernière question, elle répond généralement : des communautés de lecteurs.

L'idée est à première vue séduisante parce qu'elle permet d'empoigner l'un des problèmes délaissés par Weber. Il n'y a pas un public unique, une oreille standard mais des groupes d'auditeurs pluriels. Le problème avait été soulevé dès les premières pages de *Reading Renaissance Music Theory* à propos d'un livre de Charles Rosen (*The Romantic Generation*[13]) qui inclut un CD où l'on entend l'auteur jouant au piano des pièces sans lien avec les exemples musicaux, parfois longs, qui ponctuent le texte. Judd remarque que ces exemples eux-mêmes, simples figures d'agrément, ne sont pas constituants du discours de Rosen. Elle s'interroge alors sur ce qui peut la rapprocher (musicologue capable de se plonger dans l'ouvrage en spécialiste) de la dame mélomane qui lui avait confié après sa lecture : « *I just finished reading Charles Rosen's* The Romantic Generation *and I loved it, but I don't read music.* » En quel sens pouvaient-elles appartenir à la même « *community of readers* » : « *We had read the same words, but only one of us had* "read" *the music* » (p. 4).

13. ROSEN, C. (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press.

Mettons de côté la croyance candide dans l'idée que la maîtrise de la lecture produise à elle seule un groupe homogène d'acteurs et intéressons-nous plutôt à ce que fait Judd de ses « communautés de lecteurs ». Cette entité macroscopique aux contours si larges qu'ils finissent par être flous (ce qui n'est pas sans la rapprocher de l'oreille standard de Weber) et inaccessible (Judd a beau pointer dans ses archives les lieux où se pose la question de l'écoute — par la lecture —, elle s'avère incapable d'identifier les écouteurs), cette entité, donc, sert à introduire une partie de l'univers social au sein du monde des textes. À aucun moment, néanmoins, la notion ne sera véritablement définie[14].

Au terme du livre, l'attention aux médiations écrites de la musique, seul moyen d'objectiver les sons à une période où l'enregistrement mécanique n'existait pas, s'est abîmée dans une étude de textes sans lecteurs-auditeurs. La musique est passée à la trappe, faute de **corps lisant**. Seules les mains des théoriciens et leur raison graphique, seules les manipulations de matière écrite ont intéressé Judd qui n'a jamais cherché à inventer un outil permettant de décrypter avec rigueur ce qui appartient aux lecteurs dans les archives imprimées et manuscrites formant le gros de son matériau. La musicologue — héritage disciplinaire ? — n'accorde vraiment

14. Pour une approche de « l'expérience auditive » à la même époque soucieuse de scruter les mots de l'écoute dans la littérature théorique, on lira avec profit le chapitre consacré par Ph. Vendrix au « Jugement musical » dans son ouvrage : *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

d'attention qu'aux faiseurs de textes, leurs partenaires écoutant ne figurant qu'à l'arrière-plan, silhouettes peuplant un monde social désespérément vide d'oreilles.

Dispositions à l'écoute

Judd renvoie, lorsqu'elle parle des différentes significations de la culture imprimée « *for different communities of musical readers* » (Judd, p. 38), à la notion de communautés interprétatives forgée par Roger Chartier[15]. Chez l'historien français, cette idée est l'aboutissement d'un revirement méthodologique, la conséquence de la sortie du précédent paradigme historiographique où des catégories socioprofessionnelles prédéfinies étaient indifféremment plaquées sur toutes les sociétés, quelle que soit l'époque[16]. L'auteur de *L'Ordre des livres* voit au contraire dans la lecture un acte où se manifestent quantité d'inégalités (le degré d'alphabétisation change selon les personnes, la valeur donné à l'écrit aussi, etc.). Et ce sont ces différences-là que l'historien exploitera pour décrypter *a posteriori* l'organisation des sociétés. L'accent n'est donc pas plus mis sur l'intertextualité que sur la réception[17]. L'histoire sociale, dont Chartier entend rénover les pratiques à partir de l'histoire culturelle, insiste sur la matérialité des textes dont les significations « sont dépendantes des formes à travers lesquelles ils sont reçus et appropriés par leurs lecteurs (ou auditeurs) » (Chartier [1996], p. 135).

Mais cette attention à la « physique du lire » ne perd jamais de vue le projet de décrire les modes de saisie des textes par leurs usagers en étudiant les écarts entre ces mêmes textes et les objets qui les portent. Chartier cherche à cartographier des « contrastes » entre des compétences de lecture, des normes et des conventions définissant pour chaque communauté de lecteurs des usages légitimes du livre, ou encore des différences entre les attentes et les intérêts divers des groupes de lecteurs.

La lecture incarnée dont il est ici question amène l'historien à s'intéresser à des objets souvent négligés (gestes, espaces, habitudes) et à s'engager dans « une histoire des manières de lire [qui] doit identifier les dispositions spécifiques qui distinguent les communautés de lecteurs et les traditions de lecture » (*ibid.*).

Chez Weber, l'écoute était aussi une histoire de disposition ou d'habitus — sans que cela soit d'ailleurs formulé clairement. Mais l'« étiquette sociale » dont parlait l'historien américain était une sorte de loi qui s'imposait à tous sans qu'on ne sache comment ni pourquoi. Chez Judd, l'écoute était une affaire de lecteurs anonymes et sans oreilles. La communauté à laquelle ils appartenaient était avant tout une facilité de pensée que l'auteure s'était accordée à elle-même. Comme les amateurs de son collègue dix-huitiémiste, le public des ouvrages théoriques dont elle s'occupait déployait une compétence mystérieusement acquise. En somme, l'utilisation par Judd du concept élaboré par Chartier demeurait problématique ; avant tout parce que l'ouvrage

15. CHARTIER, R. (1994), *The Order of Books : Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, traduit par Lydia Cochrane, Stanford, Stanford University Press, p. 1-23 (pour la version française : [1996], *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Albin Michel — chapitre 5 : « Communautés de lecteurs », p. 133-154, repris de : (1992), *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinea).

16. « Les partages culturels ne s'ordonnent pas obligatoirement selon une grille unique du découpage du social, supposée commander l'inégale présence des objets comme les différences des conduites. La perspective doit être renversée et dessiner, d'abord, les aires sociales où circulent chaque corpus de texte et chaque genre d'imprimés. Partir ainsi des objets et des textes, et non des classes ou des groupes, amène à considérer que l'histoire socioculturelle à la française a trop longtemps vécu sur une conception mutilée du social. Privilégiant le seul classement socioprofessionnel, elle a oublié que d'autres principes de différenciation, eux aussi pleinement sociaux, pouvaient rendre raison, avec plus de pertinence, des écarts culturels. Il en va ainsi des appartenances à un sexe ou à une génération, des adhésions religieuses, des solidarités communautaires, des traditions éducatives ou corporatives, etc. » (Chartier, R. [1996], p. 138).

17. « Les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objets manuscrits, gravés,

qu'elle avait consacré à la théorie de la musique ne s'inscrivait pas dans une histoire sociale des systèmes de pensée mais ressortissait à une histoire des textes foncièrement étrangère au modèle explicatif de l'historien français.

Cette rencontre manquée n'est pourtant pas une rencontre impossible. On peut, effectivement, se risquer à une application moins sauvage des thèses de Chartier à l'écoute de la musique. La transposition est facile : l'écoute serait un indice de différenciation, une pratique sur laquelle fonder le découpage de groupes d'auditeurs plus ou moins habiles. L'historien du social y trouverait son compte, accroissant le nombre des stratifications possibles. Mais l'historien de la musique resterait sans doute sur sa faim : n'y aurait-il pas moyen de voir dans l'une des activités musicales cardinales autre chose qu'un prétexte à lire les divisions de la société ? Une question délicate survient alors : lorsqu'on met de côté sa visée topographique, à quel point le modèle se désagrège-t-il ?

Si l'on reprend ses articulations, on se souvient que l'idée de communautés de lecteurs n'est pas détachée chez Chartier d'une attention soutenue aux auteurs et aux objets écrits et lus : le monde des livres ne peut être démembré sans danger. D'autre part, l'idée de compétences différenciées à la lecture est un garde-fou contre une absolutisation de celle-ci. Il y a des discordances dans le temps et au sein d'une même société qu'il s'agit de ne surtout pas gommer. Enfin, l'intérêt porté aux dispositions introduit dans le modèle une double dimension temporelle qui combine histoires personnelles d'apprentissages de la lecture et évolutions à grande échelle des manières collectives de lire.

Jusqu'à ce point, les notions d'« écoute » ou de « lecture » étaient parfaitement interchangeables. Ce qui constituait les prémisses d'une description des groupes humains à partir de leurs pratiques culturelles semble pouvoir former un programme de recherche autonome sur l'étude de l'écoute comme acte socialement partagé. Un acte subissant des fluctuations locales et historiques, un acte informé par les objets matériels qui le rendent possible, un acte dont l'exercice ne devient réalisable qu'à la suite d'une longue habituation.

L'histoire de l'« écoute » qui se profile alors n'est plus l'enregistrement de la concentration variable accordée à la musique par ceux qui l'entendaient (à la façon de Weber) mais une analyse des **techniques** de l'écoute — programme qui s'écarte aussi de la description des différenciations sociales formant le but ultime du projet de Chartier. Cette histoire-là est tout entière à écrire. Elle n'échapperait pas à un obstacle majeur, soulevé plusieurs fois dans les pages précédentes : l'accès problématique pour l'historien à l'objet même de son enquête. Plus il s'éloigne du présent, plus il bute contre la rareté des traces laissées par les vieilles manières de se saisir de la musique. Au-delà de la rareté, le problème de fond est celui de l'invention des sources. Invention comprise comme découverte de documents inédits qui parlent « spontanément » des oreilles de jadis et comme interrogatoire à nouveaux frais d'archives déjà connues dont il s'agit de tirer un autre jus. La question de l'écoute (à condition qu'on ait accepté d'utiliser ce terme générique pour désigner l'appréhension auditive de

imprimés. Cet écart, qui est justement l'espace dans lequel se construit le sens, a été trop souvent oublié, non seulement par l'histoire littéraire classique qui pense l'œuvre comme un texte abstrait dont les formes typographiques n'importent pas, mais également par l'"esthétique de la réception" qui postule, malgré son désir d'historiciser l'expérience que les lecteurs font des œuvres, une relation pure et immédiate entre les "signaux" émis par le texte — qui jouent avec les conventions littéraires acceptées — et "l'horizon d'attente" du public auquel ils sont adressés. Dans une telle perspective, "l'effet produit" ne dépend aucunement des formes matérielles qui portent le texte. Pourtant, elles aussi contribuent pleinement à façonner les anticipations du lecteur et à appeler des publics nouveaux ou des usages inédits » (Chartier, R. [1996], p. 138).

la musique « en général ») ne peut donc se poser de façon identique à toutes les périodes tout simplement parce qu'on n'en possède pas de traces du même type et en quantité équivalente pour toutes les époques...

L'intérêt de la notion de disposition[18] est qu'elle se situe au carrefour des écoutants observés et des contraintes techniques de l'enquête. Elle inclut en effet le principe de l'incorporation des pratiques, celui d'une grammaire de l'action dont les règles sont isolables et qui implique un apprentissage. Cette initiation suppose elle-même un ensemble de matrices, connectant la chose à transmettre avec celui ou celle cherchant à se l'approprier. Les XIX^e^ et XX^e^ siècles, prolixes en documents imprimés et sonores, ont produit un nombre considérable de ces patrons pour oreilles : les comptes rendus de concert, les guides d'écoute, les éditions de Classiques commentées ou les émissions de radio pour débutant sont autant de traces sur lesquelles l'historien peut bâtir son interrogation sur la constitution de l'écoute moderne. En partant de ses sources, et non d'une notion aussi datée que l'écoute qu'il promènerait à travers les âges en la documentant tant bien que mal, il sera certainement contraint de renoncer à trouver des « écouteurs » quand ils n'existaient pas, ou à postuler l'uniformité des oreilles anciennes quand les écarts individuels par rapport aux normes auditives étaient non moins prégnants. Il sera peut-être conduit également à se demander si l'organisation interne d'une oreille est objectivable, si la pratique auditive, avant son encadrement tardif, est vraiment descriptible. L'établissement des *no man's land* de l'écoute est l'une des conditions d'une définition peut-être moins irréaliste de la façon dont la musique, hier et aujourd'hui, s'est faite.

18. Cette notion, dont Pierre Bourdieu a depuis longtemps assuré la fortune, est d'un usage désormais courant en sciences humaines. On l'a trouvée plus haut sous la plume de Roger Chartier (*op. cit.*, p. 135) où elle était loin d'occuper une position théorique aussi forte que chez l'auteur du *Sens pratique*. L'emploi qui en est fait ici met volontairement de côté ce lourd héritage pour traiter la **disposition** en hypothèse de travail à éprouver depuis la question de l'écoute de la musique.

Bibliographie

ALLENBROOK, W. J. (1983), *Rhythmic Gesture in Mozart's* Le nozze di Figaro *and* Don Giovanni, Chicago, University of Chicago Press.

BOORMAN, S. (1986), « Early Music Printing : Working for a Specialized Market », TYSON, G. P. et WAGONHEIM, S. S. (s. la dir. de), *Print and Culture in the Renaissance : Essays on the Advent of Printing in Europe*, Newark DE, University of Delaware Press, p. 222-245.

CHARTIER, R. (1994), *The Order of Books: Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, traduit par Lydia Cochrane, Stanford, Stanford University Press, pour la version française : [1996], *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e^-XVIII^e^ siècle)*, Paris, Albin Michel.

GAY, P. (1995), *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, vol. IV : « The naked heart », New York, W. W. Norton.

GOEHR, L. (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press.

JOHNSON, J. H. (1995), *Listening in Paris: a cultural history*, Berkeley, University of California Press.

JUDD, C. C. (2000), *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*, Cambridge, Cambridge University Press.

OWENS, J. A. (1997), *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York, Oxford University Press.

PRICE, C., MILHOUS, J. et HUME, R. D. (1995-2001), *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London*, Oxford, Clarendon Press/New York, Oxford University Press, 2 vol.

ROSEN, C. (1995), *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press.

SAENGER, P. H. (1997), *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford, Stanford University Press.

SALZER, F. (1952), *Structural Hearing : Tonal Coherence in Music*, New York, Charles Boni, 2 vol.

SALZER, F. et SCHACHTER, C. (1969), *Counterpoint in Composition : the Study of Voice Leading*, New York, Mc Graw-Hill Book C°.

SUBTONIK, R. R. (1988), « Toward a Desconstruction of Structural Listening : A Critique of Schœnberg, Adorno and Stravinsky », NARMOUR, E. et RUTH, S. (s. la dir. de), *Explorations in Music, the Arts and Ideas : Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, Stuyvesant NY, Pendragon Press, p. 87-122.

VENDRIX, Ph. (1999), *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France.

WEBER, W. (1997), « Did People Listen in the 18th Century? », *Early Music*, vol. 25, n° 4, p. 678-691.