

Introduction : “Écouter est un art” : Figures d’auditeurs et d’auditrices au XIX^e siècle

Amandine Lebarbier, Université Paris Nanterre



Albert Guillaume (1873-1942), *Musique savante*, 1904, huile sur toile, 55, 4 x 46 cm, Reims, Musée des Beaux-Arts, (inv. 907.19.123), © Devleeschauer Christian

On a pu observer ces dernières années, dans plusieurs champs disciplinaires des sciences humaines et sociales, un intérêt croissant pour la notion d’écoute. Le développement des *Sound Studies*¹ s’est illustré en France par la publication de plusieurs ouvrages centrés sur la question des pratiques d’écoute, afin de mettre au jour leur caractère historicisé. Dans le champ de la musicologie, pensons par exemple à l’ouvrage de Martin Kaltenecker², *L’Oreille divisée : discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, qui s’est attaché à reconstituer une histoire des discours sur l’écoute entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, aux travaux de Peter Szendy³ qui déploient l’éventail des pratiques et des techniques auditives qui jalonnent « l’histoire de nos oreilles » ou à ceux d’Emmanuel Reibel qui interrogent par exemple les différents paradigmes de l’écoute romantique dans *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz* (2013)⁴. De nombreux travaux en histoire de l’art et en iconographie musicale ont aussi montré comment ces questions de représentation du phénomène de l’audition de la musique ont passionné les peintres⁵ ; au XIX^e siècle en particulier, de nombreux artistes sondent la psychologie de l’auditeur et de l’auditrice à travers des compositions centrées sur des représentations plus intimes de l’écoute de la musique, pensée comme une pratique méditative⁶. En cherchant à prolonger l’écho de ces travaux en dehors du discours technique sur la musique, il s’agit ici de proposer une réflexion autour des figurations de l’écoute musicale dans le champ des productions littéraires et picturales européennes au XIX^e siècle.

En effet, dans le domaine des études littéraires, un tel champ d’investigation reste encore pour beaucoup à explorer. Si on connaît l’aura dont le XIX^e siècle dote les interprètes et les compositeurs (voir à ce sujet les actes du colloque « Figure(s) du musicien : corps, gestes, instruments en textes » dirigés par Frédéric Sounac et Nathalie Vincent-Arnaud <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3862.php> ou le colloque « Le compositeur dans la littérature », organisé par le CRIC Paris-Sorbonne en 2016), il s’agit plutôt de

s’intéresser ici aux figures d’auditeurs et d’auditrices, dans une perspective intermédiaire. Les nouveaux régimes d’écoute qui s’inventent pendant le siècle, à un moment où la musique se démocratise peu à peu, où elle arrive dans les foyers par de nouveaux relais – favorisés par l’essor de la facture de pianos et d’instruments mécaniques – bouleversent l’accès, le statut et la valeur des airs qui parviennent désormais jusqu’à tant d’oreilles. En peinture, cet élan de démocratisation de la musique est visible par le choix de certains peintres de représenter de nouveaux lieux d’écoute, plus populaires – on pense notamment aux salles de music-hall, aux kiosques à musique – ou dans le fait d’offrir, dans leurs compositions, une place centrale aux auditeurs et auditrices des poulailers (voir par exemple Walter Richard Sickert, *Le Little Old Bedford*, vers 1880).

Le tableau d’Albert Guillaume, *Musique savante*, reproduit en tête de cette introduction, nous offrira un point d’entrée amusant et intéressant pour présenter les différentes perspectives que ce numéro de la revue *Silène*, s’inscrivant au cœur des études intermédiaires, souhaite ouvrir ou prolonger sur la question de la représentation de l’écoute de la musique au XIX^e siècle, invitant à tendre l’oreille vers ce que nous montrent ou nous font entendre les représentations littéraires et picturales d’une perception en pleine mutation au XIX^e siècle⁷. Peint en 1901 par le peintre et caricaturiste phare de la Belle Époque, *Musique savante* croque plusieurs postures d’auditeurs et d’auditrices qui peuvent évoquer la typologie des postures d’écoute proposée par Martin Kaltenecker : entre l’écoute-imagination, l’écoute réflexive / sérieuse, l’écoute sublime, l’écoute distraite, les modalités d’écoute sont multiples et le corpus littéraire et pictural que cette publication regroupe permet justement d’appréhender l’hétérogénéité de tous ces corps à l’écoute. On voit bien d’ailleurs comment le peintre joue à représenter des stéréotypes de l’écoute musicale, tels qu’ils ont pu être construits en grande partie dans la critique musicale au XIX^e siècle : en effet, c’est là que se forment des portraits d’auditeurs et d’auditrices qui constituent un modèle essentiel pour la littérature et la peinture⁸. Ici, un premier coup

d’œil au tableau suffit pour comprendre que la partition écoutée s’avère ténébreuse – ce que le titre d’ailleurs, *Musique savante*, nous confirme – et qu’elle permet au peintre de construire des postures d’écoute comiques.

Le tableau nous rappelle aussi combien l’écoute musicale est associée à des problématiques d’ordre sociologique ; comme le suggère le critique de *La Revue septentrionale*, le tableau d’Albert Guillaume peut se lire comme une représentation de « la prépondérance du snobisme sur l’entendement »⁹. Ce dernier construit en effet une scène d’écoute dans un lieu hautement clivant et codifié ; le peintre s’est d’ailleurs souvent amusé du caractère très normé des salles de spectacle mondaines, comme il le fera plus tard avec *Les Retardataires* (1904)¹⁰, en peignant l’arrivée tardive, gênante et bruyante mais parfaitement assumée de deux personnes à un concert. Et il est évident que la question de l’écoute est à rattacher à la question de l’espace où a lieu cette écoute : au XIX^e siècle, les lieux d’écoute se multiplient et se diversifient, imposant ainsi des régimes d’écoute différents. Sur le tableau qui nous intéresse, nul doute qu’Albert Guillaume a choisi de représenter deux loges d’une salle de concert prestigieuse, où l’on vient pour écouter certes, mais aussi pour être vus. L’écoute peut donc s’y faire plus mondaine, plus distraite – l’auditeur qui baille aux cornilles ou ceux qui se sont endormis subissent plus le concert qu’ils ne le goûtent ; de son côté la dame rousse de la loge de droite lorgne jalousement sur sa voisine plus qu’elle ne prête attention au concert – que dans le cadre d’un lieu plus intimiste, se prêtant davantage à une expérience plus solitaire de la musique. Mais l’auditrice centrale de la composition, elle, ne semble aucunement distraite. Concentrée, entourée d’un halo lumineux renforcé par la clarté de sa tenue qui tranche avec les couleurs sombres des habits de ses voisins, elle rappelle toutes ces auditrices romantiques, ces jeunes premières, vierges éthérées, dont le système nerveux est traversé par un fluide musical magique et mesmérien. De ce fait, le tableau reflète une distinction genrée entre écoute masculine et écoute féminine. Alors que tout le monde semble occuper à autre chose qu’à

écouter, la jeune femme figure elle seule une disponibilité d’écoute, ce qui n’est pas sans rappeler les présupposés idéologiques qui entourent l’écoute féminine dans le siècle qui nous intéresse ; en effet, cette idée largement répandue que la femme sentirait bien la musique a large presse au XIX^e siècle. On se rappellera à ce titre ce qu’en dit par exemple Jean Martin d’Angers dans son article publié dans la *France Musicale* en 1853 et intitulé *Les meilleurs juges en musique* : « Les femmes doivent mieux juger que les hommes, dit-il, parce qu’elles sentent plus vivement et raisonnent moins »¹¹ ; la métaphore de la femme comme instrument, si chère à Hoffmann est aussi très répandue au XIX^e siècle, en littérature et dans la critique musicale. Toujours dans le même article, Jean Martin d’Angers reprend à son tour cette idée en évoquant le corps féminin en ces termes : « C’est un instrument sympathique qui répond de soi-même à un autre instrument. Le corps féminin est composé de nerfs délicats qui se tendent ou se détendent au plus petit frottement extérieur : de là cette impressionnabilité si favorable à la bonne musique »¹².

Aussi ce tableau d’Albert Guillaume, évidemment humoristique, pose-t-il néanmoins des interrogations d’ordre esthétique : comment représenter l’écoute musicale ? d’ordre méta-esthétique : quelle posture d’auditeur et d’auditrice se construire ? et d’ordre éthique : qu’est-ce qu’une bonne écoute ? et en corollaire, qu’est-ce qu’un bon auditeur ou une bonne auditrice ?

Mythologies de l’écoute romantique

La première partie de ce numéro, intitulée « Mythologies de l’écoute romantique », interrogera la manière dont le XIX^e siècle a construit un paradigme de l’écoute idéale – l’écoute « romantique » – et comment ce dernier a innervé une grande partie de la production romanesque et picturale. L’article de Frédéric Sounac consacré aux *Nuits Russes* d’Odoïevski nous offrira justement une plongée dans la nuit romantique, au cœur d’un objet étrange et composite écrit par celui qui fut à la tête des Lioubomoudrie, (« Les amants de la

sagesse ») et qui est considéré comme l’un des pionniers de la musicologie russe. Les neuf sections des *Nuits* se déploient dans un univers résolument gothique et hoffmannien, où la notion d’écoute y est centrale à bien des égards, comme le rappelle le jeune Viatcheslav au début de la deuxième nuit : « Avant de parler, il faudrait savoir écouter, mais l’âge de l’écoute a passé »¹³. Pour Odoïevski, il s’agit donc de renouer avec un âge d’or perdu de l’écoute, où la nuit est propice au développement de l’attention et à l’aiguïsement des sens, en particulier celui de l’ouïe. Frédéric Sounac centre son article sur les sixième et septième nuits, qui sont composées respectivement d’un récit consacré à Beethoven et d’une nouvelle intitulée « L’improvisateur ». Il montre comment chacun de ces deux épisodes thématise une réflexion problématisée sur la notion d’écoute – l’écoute poïétique du créateur Beethoven d’une part, écoute suprême qui doit composer avec celle de ses auditeurs et auditrices décevant.e.s qui ne comprennent pas la puissance de son travail ; l’hypersensibilité auditive du jeune Cyprien d’autre part, qui finit par anéantir toute possibilité d’écoute plaisante. Mais c’est surtout la nouvelle placée dans la huitième nuit et intitulée « Sébastien Bach » qui retient son attention, sorte de récit biographique fantaisiste centré sur une scène d’écoute dans laquelle Bach s’introduit de nuit dans la cathédrale d’Eisenach pour y entendre en secret les puissantes sonorités de l’orgue. Au terme de cette expérience transgressive, Frédéric Sounac montre que le personnage a connu ainsi une expérience sublime d’écoute, à la fois sidérante et ontologique, une expérience vécue comme une « plongée utérine à la recherche de l’écoute originelle et fondatrice ». Une autre modalité du mythe de l’écoute romantique est étudiée par Sarah Hassid dans son article consacré aux représentations d’un épisode de l’enfance de Montaigne, épisode qui connaît un grand succès dans la littérature et l’iconographie du XIX^e siècle. En effet, au moment où se développe l’idée que l’éducation musicale doit commencer dès le plus jeune âge et que l’expérience auditive est considérée comme ayant des effets bénéfiques voire thérapeutiques, l’épisode autobiographique dans

lequel Montaigne raconte que son père le réveillait chaque matin avec de la musique se voit librement réinterprété dans l’iconographie musicale à l’aune des idéaux rousseauistes et romantiques sur l’écoute musicale. Les artistes trouvent là un sujet d’inspiration leur permettant à la fois de représenter la manière dont doit s’éveiller le génie tout en glorifiant la puissance de l’imagination.

Mais que subsiste-t-il dans l’imaginaire fin-de-siècle de cette représentation de l’écoute idéalisée ? Notamment quand la musique écoutée fait l’objet de critiques virulentes ? Le titre du tableau d’Albert Guillaume, *Musique savante*, rappelle à ce titre les nombreuses attaques portées pendant la seconde moitié du XIX^e siècle contre la musique de Wagner ; la partition soporifique de la composition est d’ailleurs attribuée par le critique d’art du *Monde Artiste*¹⁴, Martial Ténéo, « à un sous-wagnérien ». L’article de Marie Daouda nous donnera justement un aperçu de cette question en étudiant un corpus de romans mettant en scène des portraits d’auditrices de la musique de Wagner. À travers son analyse du *Crépuscule des dieux* d’Élémir Bourges (1884), de *Chair mystique* de Marcel Batilliat (1897) et d’*Evelyn Innes* de George Moore (1898), elle montre comment les romans deviennent des armes apologétiques de la nouvelle musique savante, mettant au jour son « efficacité hypnotique et son pouvoir d’aliénation », où l’effet Wagner y devient un véritable « mesmérisme musical ». Elle étudie aussi comment derrière l’indéniable type féminin de l’auditrice wagnérienne hystérique, se niche une réflexion sur ce que doit être une bonne écoute de la musique de Wagner, faisant ainsi de l’héroïne une médiatrice privilégiée entre le médium musical et les autres auditeurs et auditrices.

Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute

La seconde partie de ce numéro, intitulée « Élans de démocratisation de la musique et nouveaux régimes d’écoute » est centrée sur les nouvelles pratiques d’écoute de la musique qui émergent dans le siècle. L’article de Patrick

Peronnet d’abord, s’inscrivant dans une perspective sociologique, nous permet de découvrir le répertoire, le public et les multiples modalités d’écoute associés à un nouveau venu de l’architecture haussmannienne, le kiosque à musique. Symbole d’une démocratisation de la musique, les concerts en plein air présentent initialement une programmation essentiellement faite de musique militaire, gratuite et ouverte à toutes et tous. Mais en étudiant la diversité des programmations de plusieurs types de kiosques à musique, allant de ceux que l’on rencontre dans des petits jardins urbains de province (Toulon, Nice) jusqu’aux plus mondains, installés dans les grands parcs parisiens (Jardin du Luxembourg, Champs-Élysées), Patrick Peronnet montre que différents types de concerts en plein air se dessinent rapidement dans le siècle, lesquels redistribuent les publics en fonction de leur classe sociale. À travers l’étude d’un vaste corpus de textes littéraires, de souvenirs et de témoignages de l’époque et en s’appuyant également sur un large corpus pictural, il rend compte d’expériences diverses d’écoute de musique en plein air et recense plusieurs types de concerts, de l’élitiste *Concert Musard* sur les Champs-Élysées au plus populaire concert du dimanche après-midi dans le Jardin des Tuileries, celui-là même que Manet représenta sur son célèbre tableau *La Musique aux Tuileries*. Aux antipodes de l’écoute mondaine, telle qu’Albert Guillaume s’amusa souvent à la représenter, l’œuvre de Manet nous entraîne au cœur de l’univers musical de ces auditeurs et auditrices installés sous les frais ombrages des arbres du célèbre jardin et goûtant, parmi conversations légères, badinages et rafraîchissements, une musique qui s’offre librement à leurs oreilles. De son côté, l’article de Damien Dauge est consacré à l’implacable observateur des auditeurs et auditrices de son époque que fut Flaubert, lui qui a commenté souvent avec inquiétude et non sans un certain mépris cet élan de démocratisation de la musique, les conséquences inquiétantes de sa reproductibilité technique, exaspéré qu’il était de constater le nombre croissant de personnes se piquant désormais de musique. Mais Damien Dauge montre aussi que si Flaubert

aime à se moquer des piètres auditeurs et auditrices de son temps, en construisant dans ses romans des portraits souvent dévalorisants de celles et ceux qui ne savent pas distinguer ce qu’ils écoutent, qui ne font qu’entrécouter, qui écoutent mécaniquement, qui s’écoutent écouter, etc., ce dernier est aussi « un observateur aguerri des relais de la musique à l’époque de sa démocratisation » dont il dresse un panorama très exhaustif dans son œuvre.

Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute

Enfin, la troisième partie de ce numéro intitulée « Disséquer l’écoute : approches phénoménologiques et empiristes de l’écoute » réunit deux articles qui s’intéressent, à travers deux perspectives très différentes, à la manière dont peut se penser empiriquement l’écoute. L’article de Piyush Wadhwa étudie les travaux de plusieurs scientifiques de la fin du XIX^e siècle qui ont essayé de développer une méthode empiriste pour percer à jour le mystère du génie musical – et en corollaire de l’écoute humaine. C’est le cas par exemple du journaliste d’Hampol qui, encouragé par le succès de la physiognomonie, collecta et analysa les photographies des oreilles de compositeurs célèbres pour tenter de déconstruire la conception mystique de la virtuosité. D’Hampol en vient ainsi à esquisser une étude de l’oreille comme « appareil musical par excellence », à partir de l’observation de clichés des oreilles de Richard Wagner, Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Paul Vidal, Félix Weingartner ou encore le compositeur-interprète Raoul Pugno et la célèbre cantatrice Gabrielle Krauss. Piyush Wadhwa étudie aussi l’essor de la musicothérapie, en particulier à travers l’étude des travaux de Charcot à la Salpêtrière, lequel utilise la musique pour déclencher chez ses patientes les mécanismes de l’épilepsie hystérique. Il montre ainsi comment le phénomène médical de l’hystérie, pour lequel la musique est attestée comme source et remède à la fois, devient un « prétexte à la représentation du compositeur génie comme héros dominant, à côté de l’auditrice soumise ».

Christophe Imperiali, quant à lui, pose les premiers jalons d’une phénoménologie de la lecture, afin d’essayer de comprendre ce qu’il se passe quand un lecteur lit un texte qui évoque une musique. Dans un premier temps, il construit une typologie des modes d’apparition du médium musical dans un texte, en croisant le degré de référentialité de la musique évoquée avec le degré de précision de l’évocation musicale. À partir de cette typologie et à l’aide d’un corpus littéraire varié, il étudie le jeu complexe qui se tisse entre le lecteur et le texte, en fonction de la place que prend l’œuvre réelle par rapport à l’œuvre fictive, et montre que plusieurs lectures d’une même évocation musicale existent, en fonction de la capacité du lecteur à percevoir ce jeu et à y prendre part.

Christophe Imperiali s’intéresse également aux enjeux esthétiques de ces apparitions du musical dans le texte littéraire, notamment quand la description se transforme en ekphrasis et qu’elle repose sur un procédé de transposition. Ce recours à d’autres arts, comme à la peinture, apparaît bien comme une spécificité de l’ekphrasis musicale et conduit Christophe Imperiali à nuancer la capacité de la littérature à faire entendre à son lecteur la musique qu’elle évoque. Selon lui, la présence de la musique dans un texte littéraire apparaît davantage comme un « fait culturel ou comme un analogon métaphorique (en particulier de la littérature elle-même), bien plus souvent que comme une réalité sonore ».

-
1. Parmi les travaux importants qui ont contribué au développement de ce champ de la recherche contemporaine, nous pouvons citer les ouvrages de James H. Johnson, *Listening in Paris, a Cultural History*, University of California Press, 1995 et de Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003.
 2. Martin Kaltenecker, *L’Oreille divisée : discours sur l’écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions MF, 2010.
 3. Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
 4. Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.
 5. Sur cette question, voir les travaux de Florence Gétreau, dont son ouvrage magistral *Voir la musique, les sujets musicaux dans les œuvres d’art du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2017, dans lequel elle consacre une sous-partie à la représentation des « Auditeurs » dans la peinture (p. 267-275). Voir également les travaux de Philippe Junod dont *La Musique vue par les peintres*, Éditions Edita Lausanne, 1988 ou plus récemment son article « Voir écouter. Pour une iconographie de l’auditeur », *Terrain*, n° 53, 2009, p. 10-27.
 6. À ce sujet, voir Joël-Marie Fauquet, *Imager la musique au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2013, en particulier le chapitre intitulé « Figures de l’auditeur ».
 7. Plusieurs articles de ce numéro sont issus d’une journée d’études organisée avec Damien Dauge à l’Université Paris Nanterre en 2017.
 8. Sur cette question, voir les travaux d’Emmanuel Reibel, notamment *L’écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005.
 9. *La Revue septentrionale*, 5 janvier 1904, p. 147.
 10. Albert Guillaume, *Les Retardataires*, 1914, huile sur toile, 47 x 91 cm, Paris, Musée Carnavalet, P 2805.
 11. J’emprunte ces exemples à l’ouvrage d’Emmanuel Reibel, *La critique musicale au temps de Berlioz*, qui a parfaitement montré l’opposition qui se fait jour dans la presse au XIX^e siècle entre les partisans d’un dilettantisme musical et les partisans d’une écoute techniciste et spécialisée. Emmanuel Reibel, *L’écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, op. cit., p. 330.
 12. *Ibid.*, p. 164
 13. Vladimir Odoïevski, *Les Nuits russes [Russkie noči, 1844]*, traduction du russe par Marion Graf, Lausanne, L’Âge d’homme, 1991, p. 28.

14. *Le Monde artiste*, 8 mai 1904, p. 297 : « [...] dans la seconde, on est amusé autant qu’intéressé par les physionomies des personnages qui “goûtent” médiocrement, dans une loge de l’Opéra, quelque partition soporifique d’un sous-wagnérien ».