

# Célébrer/profaner

Dynamiques de l'écoute et  
de la création musicale

Textes réunis par M. Massin

- 8 **Avant-propos** - Marianne Massin
- 13 **En guise d'ouverture** - Marianne Massin
- 27 **Mélomanes et Ménades** - Martin Kaltenecker
- 47 **Célébrer Rameau. Des « Fêtes nationales Rameau » de 1876 à la « Commémoration nationale » de 2014** - Jean-Claire Vançon
- 65 **Beethoven ou le « sacre » du musicien**- Élisabeth Brisson
- 87 **Écrire un quatuor à cordes et mourir. De la sacralisation d'un genre musical à sa nécessaire profanation** - Camille Prost
- 109 **Opéra : le miracle et sa reprise** - Maud Pouradier
- 123 **Le consensus est irréversible. Déserts de Varèse de 1954 à 2012** - David Christoffel
- 137 **Biographies des auteurs**

## L'édition 2014 du Festival d'Ambronay

---

s'intitulait festivement « Célébrations ! ». Célébrations au pluriel et avec point d'exclamation, c'était tout un programme. Sur le site du festival, titre et programme étaient justifiés d'une part par la « conjonction exceptionnelle » de deux anniversaires internes à Ambronay (le dixième anniversaire de son Centre culturel de rencontre et la trente-cinquième édition de son Festival), et d'autre part par un grand nombre d'anniversaires de compositeurs baroques : Jean-Philippe Rameau, Jean-Marie Leclair, Pietro Locatelli, Niccolò Jommelli et Carl Philipp Emanuel Bach. La célébration festive se trouvait ainsi intrinsèquement liée à la fois à la programmation musicale et à deux occasions d'autocélébration (du Festival lui-même, et de son Centre culturel de rencontre). À la conjonction de dates, s'ajoutait une singulière mise en abyme des places (le Festival se célébrait lui-même, en célébrant les autres), laquelle se redoublait surtout d'une rencontre suggestive de thématiques, puisque ce Centre culturel de rencontre a pour axe de recherches : « Musique et sacré ». Célébrer une œuvre, c'est l'honorer dans un rituel d'hommage solennel, c'est « con/sacrer » sa valeur... Cette perspective incitait à réinterroger la relation de la musique à certaines formes de sacralisation, en redéployant à nouveaux frais la thématique « musique et sacré ». On a voulu saisir cette occasion stimulante. Sans négliger la mise en jeu d'autres problèmes complexes – temporalités diffractées ou contractées (anniversaire, relation au passé, à un héritage), jugements axiologiques (sur la grandeur et l'intérêt de ce qu'on célèbre) –, on a souhaité prendre la mesure de l'efficacité symbolique de ces dimensions de célébration, de consécration et de leur possible retournement en profanation.

Ce Cahier en résulte. Il s'est élaboré en deux temps distincts mais liés : premièrement, sous le titre « Sacralisation/profanation », une journée d'études a été organisée à Ambronay, pendant le Festival 2014, à l'initiative et sous la responsabilité de David Christoffel et de moi-même, et grâce au soutien et à l'assistance attentive de Pierre Bornachot, je les remercie chaleureusement l'un et l'autre. La qualité des contributions et des échanges appelait un prolongement dans un second temps ; aux réflexions proposées, puis rédigées, se sont donc ajoutées des contributions commandées pour les compléter ou pour donner d'autres éclairages.

Pour composer ce volume, deux principes ont été retenus. Premièrement, chercher à comprendre l'oscillation possible entre le respect entourant la consécration et la nécessité de se réapproprié ce qui est ainsi séparé, consacré, cette réappropriation pouvant prendre la forme de transgressions ou de profanations ; deuxièmement une ouverture méthodologique : il a semblé fructueux d'entrelacer les études notionnelles aux études de cas, de recourir aux perspectives diachroniques ou aux analyses synchroniques, de faire dialoguer

artistico-religieuse de l'Eucharistie, non la simple répétition profane de quelque chose, mais la réactualisation d'un événement rédempteur, non une esthétique de la représentation mais une esthétique de l'incarnation.

Tout autre est la perspective de David Christoffel puisqu'il s'interroge sur la célébration d'une œuvre qui sembla profanatrice en son temps. En introduisant des sons électroacoustiques dans une œuvre pour orchestre, *Déserts*, Varèse a suscité un scandale au Théâtre des Champs-Élysées en 1954. Retraçant en quoi l'introduction de ces sons pouvait alors relever du sacrilège, l'article invite surtout à penser le devenir de cette œuvre « sacrilège », rejetée comme telle et « profanée », suggérant que le stigmate du scandale continue à en troubler la perception, qu'il pourrait même rester constitutif de la réception. Il invite donc à s'interroger sur un mode paradoxal de célébration par la re-profanation, et le fait à partir de l'intervention du collectif Manké lors de la représentation de l'œuvre à Nice en 2012.

Autant de voies ouvertes à la réflexion du lecteur, qu'on invite à cheminer comme il le souhaite dans ces propositions.

Pour mieux dégager ces points, on souhaite procéder d'abord à une petite cartographie notionnelle, puis montrer la conception de l'art sous-tendue par cette référence à un sacré qui ne serait pas seulement religieux, ce qui permettra de suggérer qu'on peut avoir besoin de profaner ce qui a été consacré, et de dégager certains enjeux ou questionnements.

---

## Petite cartographie notionnelle

---

### Si le sacré est d'abord essentiellement

---

et toujours ce qui s'oppose au « profane », il est aussi ce qui en est séparé. Cette séparation constitutive est essentielle. Précisons-la par trois traits. Elle se marque d'abord de manière topographique c'est-à-dire par l'inscription dans des lieux délimités, sanctuarisés, elle se marque aussi de manière temporelle, c'est-à-dire par des temps qui encadrent des qualités d'expérience (temps de recueillement, de silence, avant et après certains actes « consacrés ») ; enfin cette séparation s'inscrit dans une dynamique : la limite entre sacré et profane est un seuil qui peut être franchi ; les cultes, les rites, les cérémonies sont autant de manières d'approcher la limite, ou de la déplacer – « sacrer » roi un individu, c'est le faire passer par une cérémonie « consacrée » de l'autre côté de la limite ; à l'inverse « profaner » sera transgresser la limite sans passer par les rites.

Dans la logique de cette dynamique, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dirigée par Diderot (avec un discours préliminaire de d'Alembert), souligne l'antonymie entre consécration et profanation, tout en prenant soin d'insister sur les rituels qui instaurent la limite.

« Consécration, s. f. (Théolog.) : acte par lequel on sanctifie une chose commune ou profane, par le moyen de certaines cérémonies, prières, & bénédictions destinées à cet usage. La consécration est le contraire du sacrilège & de la profanation, qui consiste à employer à des usages profanes une chose qui n'étoit destinée qu'à des usages pieux. L'évêque consacre une église ou un calice. Le pape consacre des médailles, des *agnus Dei*, & accorde des indulgences à ceux qui les portent sur eux ».

---

## L'écoute musicale

---

---

### L'histoire de l'écoute musicale doit

---

être saisie à partir d'un matériau hétérogène, en s'appuyant sur des témoignages écrits (les critiques de concerts), sollicités ou spontanés (notations dans une lettre, un journal intime), sur des réactions orales (lors d'un test au laboratoire, d'entretiens), en reconstituant l'« auditeur implicite » d'une partition (à l'aide éventuellement de remarques du compositeur sur ce qu'il désire qu'on entende), à partir de l'étude des circonstances de l'écoute (quels lieux visent à favoriser quel type d'écoute) et des attitudes qui leurs sont corrélées (silence, participation bruyante, « concerts couchés » comme ceux organisés par Pierre Henry dans les années 1968), en scrutant les réactions à des dispositifs d'écoute ou appareils techniques nouveaux (comment le *Tristan* de Wagner, composé avant la construction du théâtre de Bayreuth, sonnait-il lors de la première exécution avec orchestre caché, lors de sa retransmission radiophonique en 1931, ou dans la compression au format MP3), et enfin à partir de textes théoriques qui développent ce qu'est ou ce que devrait être l'écoute.

Je distinguerais dans un premier temps l'écoute qui fait l'objet d'une « otologie<sup>1</sup> », d'une approche physiologique, psycho-acoustique ou cognitiviste<sup>2</sup> – sciences qui cherchent principalement à cerner les capacités de l'oreille ou du cerveau à reconnaître et à calculer des contours, des segments, des séquences, des points saillants, des tensions, des timbres – de l'écoute musicale : celle-ci se concentre davantage sur le repérage de ce qui se passe au sein d'une *œuvre musicale*, en intégrant dans l'écoute des valeurs et des contextes d'ordre social et historique, liés à l'évolution des styles musicaux et des discours esthétiques. Il est vrai que l'étude scientifique de la perception, qui prend l'écoute à un niveau physiologique plus fondamental, tient souvent compte à son tour des facteurs culturels (en choisissant par exemple des exemples musicaux stylistiquement différents ou en séparant les sujets en experts et en non-musiciens). Il s'agit donc plutôt d'une *accentuation* différente ; l'étude de l'écoute musicale s'intéresse davantage à la diachronie, par exemple à la question de savoir comment tel style nouveau a pu perturber ou au contraire être rapidement assimilé par certains auditeurs.

1. Erlman Veit, *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*, New York, Zone Books, 2010.

2. Voir par exemple la récente synthèse de Stephen McAdams, *Perception et cognition de la musique*, Paris, Vrin, 2015.

« *Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst.* » - « Le nom de Beethoven est un nom consacré dans l'art. » - « *The name of Beethoven is sacred in art.* (English translation by C. E. R. Mueller). »

## Telle est la phrase initiale

---

de la préface écrite en allemand et en français par Franz Liszt, et signée « Rom, 1865 », destinée à l'édition de sa transcription pour piano à deux mains des neuf *Symphonies* de Beethoven chez Breitkopf & Härtel.<sup>1</sup>

Le sens de cet adjectif est subtilement différent d'une langue à l'autre : « *heilig* », contient l'idée de « *Heil* » de salut ; « consacré » implique un geste d'offrande à dieu, et l'idée de rendre honorable, vénérable par ce geste ; et « *sacred* » introduit la dimension d'admiration et d'adoration. Selon Liszt, prononcer le nom de Beethoven assurerait le salut tout en manifestant l'admiration du croyant pour un dieu qu'il adore et auquel il rend un culte. D'où procède cette affirmation de Liszt, suivie d'ailleurs d'une autre ?

« Ses Symphonies sont universellement reconnues aujourd'hui comme des chefs-d'œuvre. Elles ne sauraient être trop méditées, trop étudiées par tous ceux qui ont un désir sérieux de savoir ou de produire<sup>2</sup>. »

Ainsi, pour Liszt et d'après lui, Beethoven appartient à la sphère du sacré, ses œuvres devenant même support de méditation et source d'inspiration, car elles initient à la connaissance et stimulent la création. Révélatrice d'un culte de Beethoven vivace au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attitude de Liszt ne fait que confirmer un mouvement de consécration antérieur à la mort du « compositeur de génie », mouvement qui a commencé dès le début des années 1820 par la possession de mèches de ses cheveux et par la collection de bribes de partitions autographes.

Pourquoi cette consécration ? D'où provient ce culte ? Autrement dit, comment s'est construite cette figure sacrée de Beethoven ?

Paradoxalement, Beethoven le révolutionnaire, l'homme de la rupture, l'admirateur de la

1. Ludwig van Beethoven, *Symphonies. Transcriptions pour piano par Franz Liszt*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1865.

2. In Vorwort « *Seine Symphonien werden heutzutage allgemein als Meisterwerke anerkannt ; wer irgend den ersten Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Symphonien nie genug durchdenken und studieren.* »

## Premier cas : Stockhausen, quand le quatuor vole en éclat

### *Helikopter-Streichquartett* est

un quatuor très particulier qui a une place à part dans l'histoire du genre. Inclassable et iconoclaste, il est un exemple de profanation. Comme dans beaucoup d'œuvres de Stockhausen, l'idée de dépassement est centrale. C'est une pièce titanesque, colossale, où s'exprime, plus que jamais, le goût du compositeur pour la démesure. Ce quatuor est singulier dans l'œuvre de Stockhausen car c'est la seule fois où il eut recours à une formation traditionnelle. L'œuvre est composée en 1993 et créée par le Quatuor Arditti en 1995. Quand le Festival de Salzbourg demanda à Karlheinz Stockhausen de composer un quatuor à cordes pour cet ensemble, le compositeur hésita puis fit un rêve. Il vit et entendit les solistes du Quatuor Arditti jouant en plein ciel, chacun dans un hélicoptère tournoyant haut dans le ciel ; le public assistant au sol à la retransmission du son et de l'image grâce à des téléviseurs et des haut-parleurs. Le rêve devint œuvre et dès la première mondiale, son retentissement fut considérable et international.

Quand on est Stockhausen, comment faire un quatuor au XX<sup>e</sup> siècle et pourquoi ? Il n'y a qu'une seule solution, il faut dépoussiérer le genre et faire voler la tradition et le poids qu'elle génère en éclat... « *Faire voler* », l'expression est à prendre au pied de la lettre puisque cette œuvre est jouée dans les airs et nécessite quatre hélicoptères. Lors de l'exécution, nous assistons à un happening géant entre ciel et terre ; les cordes vibrent en un constant trémolo, épousant les rugissements des pales d'hélicoptères qui deviennent ainsi des instruments à part entière. Plus précisément, la pièce commence deux minutes après le démarrage des hélicoptères. La partie instrumentale débute par des notes isolées, comme des percussions ponctuelles. Petit à petit ces événements sonores se resserrent. On suit alors ce phénomène de condensation et d'accélération qui évolue jusqu'à former une texture de trémolos, proche du bruit des moteurs. Puis la matière sonore se complexifie : *glissandi*, accords accentués, énumérations de séries plus ou moins longues entre 1 et 14, énoncées selon différents types d'émission vocale (parlé, déclamé, crié, chanté...). Lorsque le nombre 14 est énoncé par les 4 musiciens ensemble, l'œuvre atteint son climax, auquel succède la phase de descente. La partie musicale se termine après atterrissage. L'appareil technique qui porte tout le dispositif est pensé fraction de seconde par fraction de seconde alors que tout paraît irréel, planant et improvisé. Le jeu de fluctuations entre compression-décompression, densification-raréfaction, fusion-différenciation (termes appartenant à l'univers de la durée) n'est possible que si les musi-



## Le 15 décembre 2013,

année du cinquantenaire de la mort de Poulenc, j'allais voir au Théâtre des Champs-Élysées les *Dialogues des Carmélites* dirigé par Jérémie Rhorer et mis en scène par Olivier Py. Comme le souligna la critique, le spectacle fut exceptionnel : distribution irréprochable, direction soignée, scénographie envoûtante de Pierre-André Weitz, mise en scène parfaite. Ce fut comme un miracle dont on est certain qu'il restera gravé dans votre mémoire. Ainsi le compositeur Philippe Hersant nous confiait à propos de la séduction exercée par l'opéra :

« Il y a une fascination pour ce genre que je comprends très bien. C'est la magie de tous ces arts réunis : un spectacle vivant qui n'aura jamais lieu de la même manière deux fois, qui est capable d'apporter des instants miraculeux, et des déconvenues tout aussi catastrophiques ! [...] Il y a une sorte de prise de risque dans l'opéra que je trouve tout à fait excitante et fascinante<sup>1</sup>. »

La présence inattendue de Sabine Devieille dans le rôle de sœur Constance ce 15 décembre après-midi augmenta l'aura d'une représentation qui ne connut aucun enregistrement<sup>2</sup>. Les représentations furent à peine achevées que la critique réclamait une reprise. Des bruits coururent. La presse spécialisée hasarda la date de fin 2015 puis de 2018. Mon impatience fut temporairement apaisée par l'enregistrement en DVD<sup>3</sup> qui parut un an après le miracle. Si la date de 2018 est correcte, alors il s'agira bien au sens strict de reprendre un spectacle dont la série de représentations a été longuement interrompue. Mais voilà que mon attente se fit crainte. Non que le désir ne se fut émoussé, mais désir de quoi exactement ? De voir un spectacle similaire ou de revivre le miracle ? N'allais-je pas renier la puissance de l'événement initial pour une reprise qui ne pourrait être que décevante aux yeux de la mémoire ?

Dans *La Reprise*, Kierkegaard distingue la reprise véritable du simple ressouvenir. La première est le renouvellement du passé dans le présent quand le second est retour vers le passé depuis le présent. La première engage l'existence quand le second nous place en position de spectateur désengagé. De retour à Berlin, le narrateur de *La Reprise* se heurte sans cesse à la pacotille du ressouvenir quand il voudrait revivre son passé au présent.

1. Philippe Hersant, « Le risque de l'opéra », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 12, 2013, p. 165-172.

2. La titulaire du rôle pour cette production était Sandrine Piau.

3. Poulenc, *Dialogues des Carmélites*, dir. Jérémie Rhorer, mise en scène Olivier Py, réal. François-René Martin, Erato/Warner Classics, 2014.

## Préambule 1

---

### Dans le Traité

---

*De Institutione musica* que le philosophe latin Boèce publie en 510, il y a trois types de musique : la *musica mundana* (ou la musique des sphères du monde, pour ne pas dire la musique céleste), la *musica humana* (ou harmonie du corps humain et de l'esprit) et la *musica instrumentalis* (ou musique instrumentale). La tripartition dissimule à peine une hiérarchie des attentions. Comme le souligne Béatrice Bekhouche : « La première sera rapidement évoquée ; la seconde sera volontairement négligée, et c'est naturellement de la dernière qu'il sera essentiellement question<sup>1</sup>. » Si cela paraît si naturel à la latiniste, c'est parce que la musique instrumentale permet à Boèce des développements sur les rapports numériques entre les hauteurs, un travail arithmétique des questions d'intervalles entre les notes et d'ainsi constituer la musique comme « science du nombre ». Mais cela ne veut pas dire que la musique dont il parle le plus est la plus importante. Son insistance sur la musique instrumentale peut se lire comme une volonté de rehaussement, c'est-à-dire la preuve qu'elle est présumée un peu plus basse que les autres. La tripartition disposée par Boèce peut faire penser à une hiérarchie : en mettant le divin en premier et l'humain au niveau intermédiaire, la musique instrumentale semble pour elle-même en déficit de sacré. Partant de cette idée, une opération qui consiste, par exemple, à rendre instrumentale une musique sacrée, serait de l'ordre de la profanation. Le mot « profanation » voudrait alors dire « rendre profane ce qui est sacré ». Il est donc entendu que le sens de la profanation dépend d'un système de valeurs préalables, dans lequel on donne à la musique telle ou telle fonction et à telle musique, telle ou telle place dans la hiérarchie.

---

## Préambule 2

---

### Alors que le XVIII<sup>e</sup> siècle

---

est consacré par l'histoire de la musique comme l'heure d'épanouissement pré-roman-

1. Béatrice Bekhouche, « Musique et philosophie : le *De Institutione musica* de Boèce dans la tradition encyclopédique latine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1997, vol. 1, n° 3, p. 211.