

La salle de concert, instrument de musique ? Le dispositif œil/oreille à l'Âge classique.

Jehanne Dautrey¹

Résumé

Que signifie le fait de dire que la salle de concert est un instrument de musique ? On se propose d'analyser les ressemblances entre la forme de l'oreille, celle des salles de concert et des instruments à l'Âge classique en les ramenant à un événement unique qui serait la constitution d'un espace musical clos. Tous forment en effet un espace creux dans lequel se composent des rapports sonores, le produit de cette composition étant à chaque fois l'accord. En quoi cette forme concerne-t-elle ce qui se passe dans le savoir de l'Âge classique ? En quoi peut-on penser ce rapport entre espace et accord comme une nouvelle forme d'individuation ? On verra alors comment l'individuation en question est celle de l'homme en tant que composé de l'âme et du corps, le problème de l'écoute de l'accord se dépassant vers la question d'une lecture des signes.

La salle est un instrument de musique

Luciano Berio, lors d'une rencontre au théâtre du Châtelet à propos de son opéra *Outis*, évoquant le problème que posait l'exécution de son opéra dans la salle à l'italienne de ce théâtre, disait que la salle de concert était un instrument de musique avec lequel il fallait composer -et non un espace quelconque et indifférent à l'œuvre. Que voulait-il signifier par là ? Et quelles sont les implications d'un tel jugement au regard de l'écoute et la musique ? Au-delà de ce problème général, je voudrais réfléchir sur la façon dont l'époque baroque (marquée par l'harmonie et le rôle de l'accord) a façonné ce problème en donnant une forme décisive à la salle à l'italienne, faisant de cette dernière un véritable dispositif de musicalisation. La musique a, à ce moment de son histoire qu'est l'Âge classique (et plus précisément ce que l'on appelle en musique la période baroque), pensé son activité comme une mise en forme des rapports musicaux dans la forme de l'accord : un accord est un complexe sonore qui englobe plusieurs sons que l'on appellera ensuite ses harmoniques. Ce son complexe englobe à la fois des sons et des rapports : dans un accord parfait *do-mi-sol-do*, les rapports entre sons ne s'établissent pas de manière binaire mais entre les

¹ Directrice de programme au Collège International de Philosophie, chargée de cours à l'Université de Lille-3.

harmoniques et le son fondamental, autrement dit de chaque son au *do*, le *do* étant décomposé et recomposé dans l'accord. En même temps, on remarque le souci nouveau de se positionner dans des espaces fermés et surtout scéniquement organisés où les sons se déploient et se combinent entre eux, en même temps qu'ils soutiennent une action dramatique.

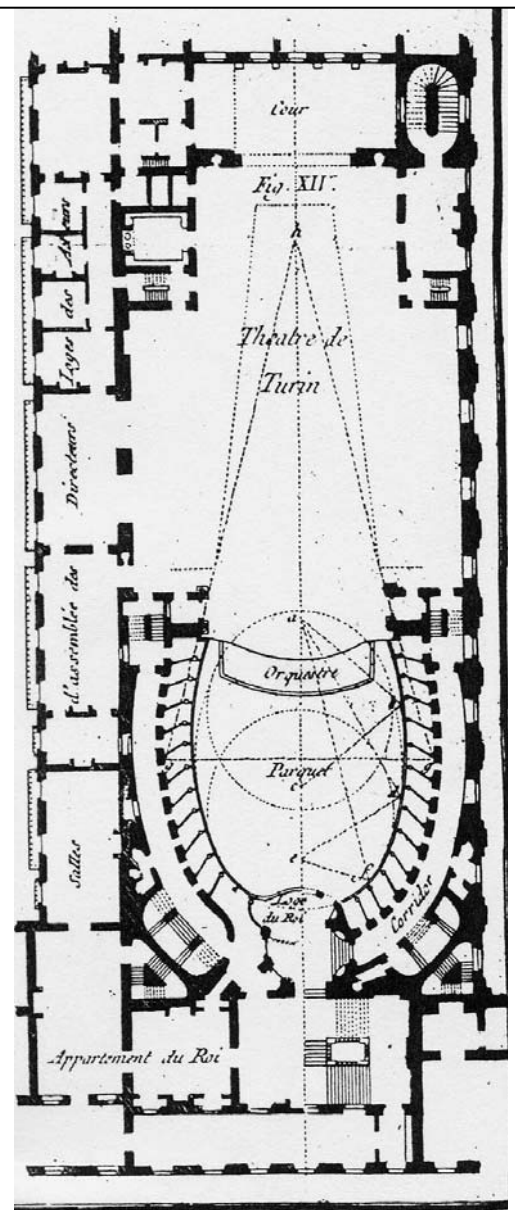
Qu'est-ce qu'un instrument de musique ? C'est un outil qui produit une mise en forme du son permettant de passer du sonore au musical en construisant des rapports. Par exemple, le propre des instruments de cette époque est de résonner : les instruments baroques développent une caisse de résonance qui amplifie le son de manière à en dégager les harmoniques. La résonance est donc autant une amplification qu'une épure du flux sonore dans lequel les résonances apparaissent comme la décomposition du son fondamental. Dès lors, on attend des instruments qu'ils mettent en valeur des rapports virtuels qui sont des rapports de composition du son – octaves, tierces, quintes. Par exemple, dans un instrument comme le violoncelle, en même temps que sonne la corde de *do*, la corde de *sol* se met à résonner par sympathie et ce *sol* est un son qui s'ajoute au *do* en même temps qu'il en est issu. Pour peu qu'un autre instrument se mette à jouer ce *sol*, ce son sera perçu comme un point de fusion entre les deux instruments. Un instrument comme la viole d'amour avait poussé ce système très loin puisque elle comportait une double rangée de cordes, la rangée inférieure vibrant par sympathie avec la première. Ce qui singularise l'instrument baroque par rapport à d'autres instruments résonnants appartenant à d'autres civilisations, c'est la stabilité et la complémentarité de la phase de composition et de la phase de décomposition de ces rapports ; c'est le fait que les harmoniques qui se dégagent du son fondamental reviennent vers lui, ce qui ne se produit absolument pas dans les instruments indiens dans lesquels la résonance efface le son-source. Cela crée un mode d'individuation très particulier, avec d'une part une autonomie individuelle du son (qui acquiert une qualité de justesse) et d'autre part la possibilité pour ce son de fusionner collectivement avec les sons d'autres instruments (ce qui fonde l'accord, l'harmonie).

Or, si l'on en croit les croquis des architectes et les débats de l'époque, la salle à l'italienne témoigne d'un souci identique de conduire les sons et de maîtriser les effets de leur combinaison : les sons doivent s'y diffuser de manière à déployer le jeu des différents instruments, en particulier la dynamique des notes dans la mélodie, et d'autre part ils doivent se combiner en un accord et une harmonie.

Voici une présentation que fait l'architecte Patte du théâtre de Turin, extraite de son *Essai sur*

Plan du théâtre de Turin.

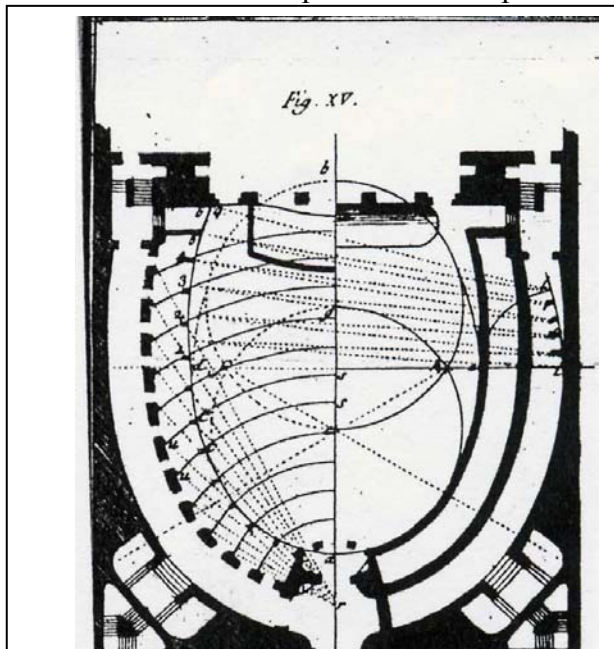
Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782.
[Archives de la Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle].



*l'architecture théâtrale*² :

« Du fond de la loge du roi, comme centre, on a fait passer par toutes les divisions des loges, marquées sur le contour intérieur de la salle, autant de proportions de cercles concentriques ; lesquelles, ayant été continuées jusqu'à la rencontre du mur du fond des loges, ont donné successivement l'obliquité de toutes les séparations *tu, tu* ; & afin d'empêcher que leur rencontre avec le devant des loges & les murs du fond, ne formât des angles aigus capables de corrompre le son, on a coupé aussi d'équerre ces angles par des lignes *ru, rt*, qui tendent toutes au centre de la loge du milieu, au fond de la salle. La loge du roi est placée au fond du théâtre, & au milieu du second rang ; sa largeur est de 14 pieds ; elle est décorée au fond de glaces qui répètent la scène ; & sa disposition est telle qu'il est aisé de la diminuer ou de l'augmenter, sans que ce changement puisse nuire à sa décoration. [...] l'orchestre joue au-dessus d'une voûte plein cintre renversée, aux extrémités de laquelle sont deux tuyaux qui débouchent sur le devant de la scène. C'est à cette espèce de culasse que l'on doit l'effet des orchestres d'Italie ; le point de renvoi des sons est situé en le devant de la loge du roi. »

Les sons sont renvoyés par réflexion contre les parois de la salle vers un point central situé devant la loge du roi et la salle est conçue de manière à optimiser ce retour. Le fond des loges n'est pas plan mais biaisé pour que le son soit bien renvoyé ; de même pour les parois latérales. Ce qui régit le principe de la salle à l'italienne est l'idée de donner forme à une vibration, à une série de battements en les insérant dans un espace fermé qui les conduit vers un point central où ils se combinent en fusionnant dans un accord. On peut comprendre ce que voulait dire Luciano Berio : on retrouve les mêmes analyses, qu'il s'agisse de l'oreille, de la forme ou du revêtement des salles de concert, ou encore des instruments de musique. Comme l'explique de son côté Claude Perrault, le son est l'effet d'une action mécanique de l'air pressé dans un espace étroit. On voit à partir de là l'importance des salles et des instruments qui permettent ce pressage de l'air produisant l'accord, et qui permettent aux rapports entre les vibrations de s'établir dans de justes proportions de manière à produire des rapports d'entre-expression. Mais c'est surtout la salle à l'italienne qui met en scène ce mouvement même de repli d'une multiplicité sonore en ce son complexe qu'est l'accord : là où



Plan du théâtre de Turin.

Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782. [Archives de la Bibliothèque Nationale, Département des Arts du Spectacle].

l'instrument déploie les sons, la salle à l'italienne les reploie et les renvoie vers l'auditeur.

Par contre, Patte critique la présence de loges au niveau de l'avant-scène, qui gênent la projection du son vers la salle, et n'offrent pas un spectacle cohérent : acteurs séparés des décors, dessins des ballets invisibles, sons de l'orchestre incompréhensibles. C'est que, dans le cas de l'opéra, la totalité sonore est au service d'une totalité visuelle, une action dramatique chantée qu'accompagne l'orchestre. C'est à cette époque que les déplacements de scène (par exemple dans les chorégraphies de Feuillet) et les décors s'organisent selon des lignes semblables à celles qui organisent les tableaux en perspective. De même les décors en trompe-l'œil s'alignent suivant le point de fuite. Ce qui fait donc bordure, du côté de la scène et

² *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à donner à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, Paris, 1782.

face à la loge, c'est une toile, une représentation du monde ; ce qui fait pendant au point de renvoi, c'est le point de fuite.

Ce qui compte dans cette fermeture n'est pas seulement la délimitation d'un espace propre, d'une intériorité musicale dans laquelle se composent les sons ; c'est également le rapport de cet espace à deux espaces adjacents, l'un réservé à une scène qui représente une action dramatique, l'autre aux spectateurs. Cette salle est non seulement un espace, mais un jeu de places, dans la mesure où elle dispose face-à-face un auditoire et une représentation dramatique. Quelle est alors la position de la musique dans ce face à face et en quoi tous ces éléments concourent-ils à la mise en forme des rapports musicaux ?

Penser une individuation musicale

Qu'est-ce qui est mis en forme dans cet espace musical baroque ? Une forme particulière d'effet sonore qui est l'accord, dans laquelle tous les sons, se reflétant sans se « corrompre », se combinent pour n'en former qu'un seul. L'accord est une matière, il est un effet sonore, et en même temps il est une forme au sens où contrairement au bruit il est composé de rapports. Encore faut-il vraiment comprendre le statut de l'accord. Traditionnellement, le son est pensé comme une matière mise en forme par les rapports musicaux, ceux-ci donnant une forme au son ; ainsi, on suppose la matière informe et la forme comme ce qui vient donner à la matière cette dimension formelle qui lui manque. Ce rapport est lui-même reconduit au niveau de l'écoute : on suppose que l'écoute perçoit des formes ; on ramène l'œuvre à des formes musicales. Or, ce qui se passe à l'époque baroque, c'est que la musique se donne pour but de construire une matière musicale, dans la forme de l'accord : la matière n'est donc pas seulement le matériau en-deçà de l'acte de création, elle en est le produit ; elle est donc la forme d'une forme. L'accord est une forme musicale complexe, car elle est à la fois organisée (donc ayant une structure intelligible) et perçue comme une totalité sensible (c'est-à-dire confusément pour ceux qui n'entendent qu'un seul son). On voit bien ici les limites de l'analyse traditionnelle : en opposant matière et forme, on ne pense pas l'effet sensible de la forme musicale, on ne pense pas la forme comme effet sensible. Contrairement à cette approche, le philosophe Gilbert Simondon propose d'envisager le statut de la forme depuis la question de l'individuation considérée comme un événement. À quelle condition la fabrication d'un objet technique est-elle un événement ? C'est considérer que ce qui préexiste par exemple à un objet tel qu'une brique n'est pas tant une matière abstraite amorphe et un moule statique quelconque, étrangers l'un à l'autre, qu'un processus d'individuation impliquant une affinité dynamique entre une matière argileuse et un moule géométrique déterminé. Aussi Simondon en vient-il à critiquer la polarisation du rapport matière/forme selon l'opposition entre statique et dynamique, matière et forme étant dynamiques l'une autant que l'autre dans l'instant de la mise en forme, animées d'une même énergie potentielle. Au couple matière/forme, Simondon substitue le couple de notions énergie/limites. La brique n'est pas le résultat de la mise en forme d'une matière abstraite (l'argile) par une forme géométrique (le moule), mais le produit de la mise en relation de deux êtres concrets qui ont tous deux le statut de formes autant que de forces appartenant à des ordres de grandeur différents, le processus d'individuation visant à les rendre homogènes l'un à l'autre³. C'est donc une critique du schème hylémorphique au profit d'une théorie dans laquelle l'individuation est pensée en termes d'actualisation et d'information, la qualité devenant eccéité.

³ « C'est en tant que forces que matière et forme sont mises en présence. La seule différence entre le régime de ces forces pour la matière et pour la forme réside en ce que les forces de la matière proviennent d'une énergie véhiculée par la matière et donc toujours disponible, tandis que les forces de la forme sont des forces qui ne produisent qu'un très faible travail, et interviennent comme limites de l'actualisation de l'énergie de la matière. » Gilbert SIMONDON, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Puf, 1964, p. 36.

Qu'en est-il de ce problème dans la musique baroque ? Est-il possible, comme le fait Simondon, de dégager un système énergétique et formel propre à la musique baroque, présent à la fois dans l'accord et dans ces formes (salle, instrument, corps) qui lui tiennent de moule ?

Pour cela, il faut revenir sur la façon dont est pensé le phénomène sonore. L'objet mis en forme, c'est l'accord, les différentes formes englobantes (la salle, l'instrument, l'oreille) jouant chacune le rôle d'un moule. Penser la dimension de l'individuation, c'est donc dégager le système qui leur est commun. La modernité de cette époque consiste à penser le son comme un composé de rapports – en ce sens, tout son est potentiellement un accord – qui se déploient au sein d'une forme fermée jouant le rôle de moule dynamique. Mais en quoi ces rapports sont-ils aussi ceux du moule ? Pour cela, il nous faut revenir sur la spécificité des analyses de l'époque. Les analyses que conduisent des gens comme Rameau ou Sauveur, aujourd'hui, nous font sourire ; nous les lisons en fonction de ce que nous pensons leur manquer : une théorie des fréquences, du spectre sonore... Le son n'est pas une onde possédant un spectre comme aujourd'hui ; il est une vibration dont on pense les déplacements et les rapports selon des lignes communes aux différentes sensations. Le commentaire que fait Patte de ses croquis de salles nous a montré cette indistinction du point d'écoute et du point de vue : le point de renvoi précédemment décrit est à la fois un point de vue et un point d'écoute, si l'on peut dire. Or, on trouve dans les analyses du physicien et architecte de l'époque, Claude Perrault, sur l'oreille et le bruit la même indistinction entre le mouvement de l'air dans la vue et dans l'ouïe.

Nous voyons comme une naïveté théorique la confusion par ces auteurs des lignes de lumière et des lignes sonores. Mais ce faisant, nous omettons la raison pour laquelle ces analyses étaient ainsi conduites ; nous pensons comme une imperfection ce qui résultait d'un choix théorique et d'une logique. Penser, comme le propose Simondon, la dimension de l'individuation, c'est au contraire comprendre cette logique qui, à l'Âge classique, soumet les analyses acoustiques à un modèle visuel et géométrique. Pour cela, il nous faut revenir sur cet ensemble de replis par lesquels la multiplicité des sons se compose en un accord harmonieux et sur la forme englobante qui produit ces replis : ce serait dans cette opération de réduction par pliage (renvoi des lignes contre les parois de la salle) que résiderait l'individuation musicale.

Cette nouvelle dimension de l'individuation musicale apparaît par le biais d'une curieuse analogie qu'établissent aussi bien Descartes que Condillac ou Diderot entre le corps et les instruments de musique. Ce lien entre l'accord et la complexion du corps est d'ailleurs explicite dans les parallèles établis entre le fonctionnement du corps et celui des instruments de musique : pour Descartes (*L'Homme*), pour Condillac (*La Logique*), pour Diderot (*La lettre sur les sourds et les muets*), le corps est comme un orgue ou un clavecin ; le monde appuie sur les touches, l'instrument transmet les impressions sensibles à l'âme -les sons produits par ce jeu sont semblables aux idées que se fait l'âme à partir de ces impressions sensibles. Il ne s'agit pas de l'analogie récurrente entre l'oreille et les instruments de musique qui permet d'imaginer comment l'oreille perçoit les sons, mais de comprendre comment le monde extérieur peut toucher l'âme en entrant dans le corps. L'idée de Descartes dans la *Dioptrique* est de penser géométriquement et physiquement ce problème en concevant le corps comme un espace concave : les rayons lumineux issus des objets viennent frapper la paroi courbe de l'œil et se concentrer sur la rétine, donnant lieu à une suite d'ébranlements dans les nerfs jusqu'à la glande pinéale. Et de même que les sons produits par les instruments se réfléchissent et se concentrent en un son unique au point de la loge du roi, l'image des choses se réfléchit dans le corps en une impression sensible unique, selon un modèle géométrique identique. Et de la surface du corps à l'idée, il y a eu une conversion d'un système de rapports spatiaux à une suite d'ébranlements des nerfs ; c'est à cette charnière que se situe la comparaison du corps avec un instrument de musique. Au-delà du rapport entre l'espace et l'accord calqué sur le schéma hylémorphique, la dimension de l'individuation fait ainsi apparaître un rapport dynamique entre le corps et les mouvements de l'air dans lequel ceux-ci se replient en impressions sensibles lisibles par l'âme.

Ainsi, ce qui se passe dans la salle de concert (ce repli des sons dans la forme complexe de l'accord et leur convergence en un point source qui est la loge du roi) ne fait que reproduire ce qui se passe dans le corps, au fur et à mesure que l'impression sensible progresse le long des nerfs. Les filets nerveux du corps, les vibrations sonores et les lignes de lumière se courbent et se recourbent selon les mêmes parcours. Aussi l'intérieur est-il une mise en forme de l'extérieur par une série de replis corporels dont l'impression sensible est le résultat ; et dans chaque cas, l'impression sensible contient le système de rapports dont sont faites les choses, ce qui permet à l'âme de tirer de la perception une idée des choses perçues. Ainsi, ce qui lie le corps et la salle en tant que moules est la capacité à déployer des rapports. Non seulement la salle à l'italienne met en forme le son, mais en conjuguant le dispositif d'écoute avec un dispositif de représentation scénique, elle met en forme la manière dont il s'entend comme signe. La salle met en forme une dramaturgie sonore en la condensant, comme le fait le corps face au monde ; et la lecture de l'âme consiste à redéployer une idée du monde à partir de cette impression sensible. S'il est vrai qu'à la place du roi les rapports sonores se développent et s'enveloppent dans un parfait équilibre, on comprend comment la dimension du point de vue se trouve engagée dans la musique et dans l'écoute. Et de son côté l'accord est un composé de rapports et en tant que tel un signe qui donne quelque chose à déchiffrer ; c'est en ce sens que va le faire fonctionner la musique baroque.

Inscrire des rapports humains dans une matière sonore

Le problème de notre comparaison est le statut de l'impression sensible qui n'est pas le même dans le cas de la perception tel que l'analyse Descartes et dans le cas de la perception de l'accord. Car si dans chaque cas nous percevons des idées, l'impression sensible ne se perçoit pas en tant que telle – du moins pour Descartes – alors que nous entendons l'accord. Or, il est un cas où l'impression sensible devient perceptible pour l'âme. Pour une raison inexplicée, il arrive que la mécanique de lecture des rapports se grippe quand l'âme reçoit une impression complexe qu'elle est incapable d'analyser. Dans ce cas de figure l'âme subit l'action du corps au lieu de le régir, elle éprouve des affects. On a donc à l'Âge classique une physiologie de l'affect : celui-ci est pensé comme le fait d'une sensation complexe que l'âme ne parvient pas à déchiffrer. Mais c'est alors l'économie de l'intérieur et de l'extérieur qui est bouleversée : l'impression sensible ne va pas redéployer une image du monde, mais au contraire se refermer sur l'opacité du corps⁴. L'intérieur n'assure plus cette fonction normale qui est la sienne de se redéployer sous la forme d'une extériorité.

Quand on étudie la façon dont est pensé le déchiffrement de l'accord dans la musique baroque, on est confronté à un dysfonctionnement similaire qui prend la forme d'un conflit de l'harmonie et de la mélodie. En effet, l'harmonie baroque se construit sous la forme d'une opposition avec la mélodie. Prenons par exemple le célèbre monologue d'Armide, dans l'opéra de Lully du même nom **[extrait sonore ci-dessous]**. Sous le chant sont tissés tout un chatolement d'accords dont la fonction musicale est de donner une tonalité affective à l'action dramatique en disposant l'auditeur à des affects particuliers par la complexité des impressions qu'ils suscitent. Ainsi l'accord n'est pas tant un complexe sonore que le moyen de susciter des affects – chose que sait tout amateur de musique baroque. Mais l'analyse serait incomplète si l'on n'étudiait pas la façon dont cet affect se construit comme tension entre la parole et la sensation, comme plongée de la parole dans une action non maîtrisée. Au lieu (comme ce sera par exemple souvent le cas chez Rameau) de déplier les sons

⁴ Si on prend l'analyse que fait Descartes de l'hydropisie, on se rend compte que l'erreur de celui qui a soif vient du même enveloppement des segments (ceux-ci étant constitués par la distance entre le point de contact au corps et le point sur la glande pinéale) que celui dont procède l'accord -en tout cas dans la façon dont le pense Descartes dans son *Abrégé de musique*.

inclus dans les accords en respectant leur hiérarchie, réconciliant la sensation sonore et sa forme intelligible, la mélodie que chante Armide adopte une totale dissymétrie : si le premier intervalle d'octave, effectué sur les mots « enfin il est en ma puissance », se réalise en trois notes *mi-si-mi*, avec pour seul intermédiaire l'intervalle de quinte, le deuxième intervalle qui passe de *sol* grave à *sol* aigu sur les mots « ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur » le fait par une suite de petits intervalles de secondes et de tierces ; et ce faisant, la mélodie introduit des sons étrangers aux accords de l'harmonie et déstabilise les bases de cette dernière⁵. Et quand la mélodie accompagne un mouvement de modulation – en *mi* mineur – comme dans le vers « je vais percer son invincible cœur », c'est encore dans une relation complexe avec l'harmonie autant qu'avec le chant qui précède. Autrement dit, aucune régularité interne, ni rythmique, ni harmonique, ni mélodique, n'organise ce chant qui se déploie comme une pure sinuosité sonore ; c'est par rapport et par contraste avec la règle harmonique que celui-ci se construit. Pour créer un effet de tension avec l'harmonie de la basse continue, il faut le contraste de la superposition des deux dimensions mélodique et harmonique. Plus exactement on n'a pas tant le rapport de deux dimensions qu'un principe de tension entre le chant et les instruments que vient redoubler le sens des paroles.

Extrait sonore : Extrait d'Armide de Jean-Baptiste Lully, interprété par le Collegium Vocale – la Chapelle Royale (Dir. Philippe Herreweghe), enregistrement salle Berthier, Paris, en novembre 1992 – disque compact Harmonia Mundi 901456.57, 1993. [Avec l'aimable autorisation d'Harmonia Mundi]

Pour écouter l'extrait se rapportant à ce paragraphe, cliquer sur la version de votre choix.

Version Modem

Version ADSL ou Haut-débit

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 1547 ko

Extrait encodé MP3 (PC ou Mac) : 2063 ko

Temps de téléchargement : 3'25

Temps de téléchargement ADSL 128 : 2'13

Temps de téléchargement ADSL 512 : 0'32

En nouant l'accord et le chant de sorte que l'accord exprime l'affect qui habite Armide (le personnage), on peut dire que la musique construit une intériorité musicale. Mais c'est pour autant que l'accord a le statut d'une impression sensible complexe que le corps impose à l'âme et par rapport à laquelle celle-ci réagit. On a donc comme un double point de vue sur l'affect : celui de la mélodie qui n'en maîtrise pas la règle mais en tire une expressivité verbale, et celui de l'harmonie qui réintègre le son dissonant dans la règle musicale. Or ce double point de vue redouble le face-à-face observé entre la salle et la scène dans le dispositif de la salle à l'italienne ; en effet, le point de vue incomplet de la mélodie est celui du personnage situé sur la scène et le point de vue de l'accord est celui du spectateur dans la salle. L'un éprouve la passion par ses effets et l'autre la comprend par sa cause. On voit donc comment le face à face de la scène et de la salle redouble et explicite le fonctionnement de la matière musicale : le moule qu'est l'espace clos (salle ou instrument) est en fait un dispositif qui rend visible le statut de l'impression musicale comme signe complexe à lire en faisant apparaître le problème de point de vue que pose cette lecture.

Ainsi, cette représentation se fait au prix d'un conflit purement interne au héros, d'un écart entre les affects et la représentation, entre l'intérieur et l'extérieur. Au lieu que le signe intérieur (ce signe qu'est l'impression corporelle) permette la connaissance de l'extérieur (du monde), se rendant invisible dans le moment où il se rend lisible, c'est l'extérieur, ce qui arrive, qui va être converti en signe pour lire ce signe intérieur qui demeure obstinément opaque. Et cela ne vaut pas que pour le personnage de l'opéra. Cette imbrication du rapport individuel et du rapport collectif, de la

⁵ *Armide*, partition fac-similé, p. 87.

construction et de la déconstruction, nous semble caractéristique du principe de dramatisation de l'époque. Ce qui est en jeu dans cette circulation de l'accord au chant – et en particulier à la parole –, ce n'est pas seulement l'élucidation par le personnage des affects qui le hantent ; mais c'est aussi, dans la mesure où l'individuation ne concerne pas seulement le personnage mais aussi le spectateur, une individuation humaine plus générale.

Un présent vivant dans l'écoute

À partir de cette analyse, il faut revenir à la question du début : que nous fait comprendre l'hypothèse de la salle de concert comme instrument de musique, que échapperait à l'analyse traditionnelle de l'espace ? On est partis de l'hypothèse du moule, d'un moulage du son qui nous a conduits à un parallèle entre le fonctionnement du corps et la perception de l'accord. Or, comme on l'a remarqué, l'individuation musicale ne se limite pas à ce modèle, du fait de la tension entre le chant et l'harmonie, entre les deux points de vue. On ne peut se contenter d'une théorie de l'individuation de la matière qui ramène celle-ci au modèle d'un objet technique. Cependant, dans le cas de certains tubes électroniques, Simondon évoque des « modulations temporelles continues »⁶ : l'individuation ne s'achève pas au terme de son processus mais se relance au-delà de la forme constituée de l'individu. Il nous faut donc voir si l'on peut penser le temps musical à partir de cette hypothèse d'une relance de l'individuation.

Le problème de l'analyse musicale est qu'elle ne saisit généralement que des formes mortes, prélevées sur la partition, ratant du même coup la durée vivante du temps musical comme temps de l'événement. D'où le problème de savoir comment ressaisir ce présent vivant. Qu'est-ce que le présent de la musique baroque ? Qu'est-ce qu'entendre ce présent ? Est-ce saisir la tension entre l'harmonie et la mélodie, entre les deux points de vue ? Ce que met en forme la salle à l'italienne, serait-ce le présent du flux musical ? Pour répondre à ces questions, j'aimerais m'appuyer sur deux choses : non pas sur une analyse du temps musical qui n'existe pas à l'époque, mais sur la place que tient la musique dans un autre temps qui est le temps du développement de la langue : Condillac, Diderot, Rousseau nous disent tous qu'à l'origine était la musique, langue chaude, expressive et dense, proche des instincts de la passion, qui laisse place à la langue logique, parfaitement articulée sur la pensée, mais froide et desséchée dans son expression. Cette langue primitive se caractérise par la nature de ses signes. Qu'ils soient pensés comme harmonie par les uns ou comme mélodie par les autres, ceux-ci se caractérisent par leur densité de signification, un cri exprimant une phrase tout entière. Cette essence complexe du signe primitif vaut à ce dernier d'être assimilé à un hiéroglyphe. Or c'est cette même notion de hiéroglyphe qui sert à Diderot pour décrire les formes poétiques et musicales :

« C'est la chose même que le peintre montre ; les expressions du musicien et du poète n'en sont que les hiéroglyphes. »⁷

Le hiéroglyphe est un terme qui parle à notre imagination au lieu de parler à notre raison, il « peint » la pensée au lieu de l'« exposer » ; c'est qu'au lieu de présenter les choses dans leur succession, il les présente de façon simultanée, renouant en cela avec la sensibilité primitive de l'âme. Faire entendre des rapports de manière enveloppée, faire entendre sous la voix ce qui se passe, ce sont là les qualités de l'accord musical ; aussi ne faut-il pas s'étonner que Diderot présente ensuite la basse continue comme exemple même de la véritable harmonie du style. Les signes primitifs qui enveloppent un sens confus se développent progressivement comme langage articulé en même temps que s'affine la signification. Or, dans cette théorie, la musique n'est pas seulement

⁶ Gilbert SIMONDON, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Puf, 1964, p.41.

⁷ DIDEROT *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, 1751, rééd. Garnier Flammarion, 2000, p. 129.

située à l'origine du langage ; elle est même pensée comme la forme du premier langage, comme un modèle d'expressivité.

Est-ce que la perception de l'accord comme hiéroglyphe tient lieu de saisie du présent musical ? Quoi qu'il en soit, ce parallèle entre le hiéroglyphe et l'accord permet de comprendre la manière dont ce dispositif musical baroque entrecroise l'œil et l'oreille, la sensation et la pensée. Quand on compare la manière dont Condillac ou Diderot ne cessent de rabattre la vision et l'ouïe l'une sur l'autre dans leur analyse de la langue, il apparaît que la vision est la modalité sous laquelle se déploient les rapports tandis que le son est la modalité sous laquelle ils demeurent enveloppés ; d'où l'assimilation de la vision (et de la peinture) avec la clarté et de l'ouïe (ou de la musique) avec l'état primitif de la confusion.

Revenons sur notre accord-hiéroglyphe. La spécificité de la durée musicale baroque est que l'accord est au centre du temps : non pas seulement un point, un instant, mais ce qui noue la durée musicale, que ce soit en se développant avant ou après la parole. Mais ce que déploie l'accord n'est pas seulement sonore, mais aussi bien visuel : le présent est aussi bien accord que tableau ; le temps de l'écoute est une scène à voir. Et pour cela il nous faut revenir sur la dimension visuelle du dispositif qu'est la salle à l'italienne. Le matériau musical s'organise pour une scène à voir, pour une représentation ; il met en valeur une action dramatique avec des personnages. Or ce que voit en particulier le spectateur depuis le point de vue du roi, c'est cette vérité de l'affect que le personnage ne voit pas : Armide amoureuse malgré elle et ensuite Renaud séduit par un artifice qu'il ignore. Ainsi, ce que nous montre l'agencement entre musique et scène, accord et parole dans l'opéra, est que l'accord comme présent se déploie comme signification visible, même si cette vision n'est pas partagée entre le personnage et le spectateur ; le pendant de cette signification est le tableau qui se déploie sur la scène. Aussi le temps s'éprouve-t-il comme pli et dépli d'un sens qui est aussi bien visuel que sonore. Et le tableau, qu'il faut imaginer autant que voir, est autant creusé par la musique qu'il vient en relancer la représentation⁸.

Et en même temps il est clair que la signification que développent le langage et la pensée articulée n'est pas la même que celle que déploie l'opéra ; car toujours dans la musique on revient à l'accord, le développement se réenveloppe dans l'accord, là où la pensée progresse en oubliant ses origines. Du fait que la mélodie est toujours prise entre deux harmonies, s'échappant de l'une pour être résolue par l'autre, l'opéra baroque ne supprime pas le langage articulé mais le met en scène dans son impuissance à saisir l'affect dans sa finesse. Cette fonction est d'ailleurs tout à fait en conformité avec la fonction qu'assignent à l'art Diderot et Rousseau : à ce dernier – et plus particulièrement à la poésie épique – ils confient la tâche de revenir à cette origine affective de l'expression dénaturée par la pensée logique. Ainsi c'est précisément en ce retour de l'harmonie que s'affirme la fonction de l'opéra en tant qu'art dramatique : d'où le lien essentiel entre l'accord et ce qu'on appellera la tonalité, cette texture sonore déployée par l'accord. Mais surtout c'est un autre rapport fondamental qui s'explique là, en l'occurrence avec la danse, elle aussi placée à l'origine de la parole en parallèle avec la musique. En effet, l'accord est aussi le moment de stabilité sur lequel s'appuie la danse, moment où les pieds reposent sur le *sol* ; les épisodes dansés étant chez un compositeur tel que Lully la base de tout le rythme musical du spectacle, la danse permet à l'inverse à l'harmonie de se redéployer dans sa régularité après les égarements du chant. D'où l'importance de la danse comme spectacle qui se donne à lire autant qu'à voir et sa position de dénouement des situations. Dans la salle résonnent les accords, sur la scène se déploient les gestes de danse, chacun enveloppant à sa manière cette représentation, accords et gestes se combinant rythmiquement dans les airs de danse ; si bien que la salle à l'italienne permet de concilier le clair et le confus, l'intellect

⁸ C'est un problème épineux que celui du mode d'insertion de la vision dans la durée musicale baroque : on remarque que nombre de mises en scène modernes d'opéra ou d'œuvres vocales baroques – Adrian Noble pour *Le retour d'Orphée*, Ingrid Wantoch van Rekowski pour les *Cantates* de Bach – donnent à la représentation le statut d'une suite de tableaux comme autant d'instant privilégiés. Mais n'est-ce pas figer celui-ci et faire un anachronisme que de penser l'image comme arrêt du mouvement ?

et l'affect, selon les vœux de Diderot, en les faisant jouer comme points de vue antagonistes et complémentaires dans une double dimension visuelle et sonore.

Foucault appelait dispositif de représentation ce jeu de lignes par lequel le tableau de l'Âge classique assigne une position à celui qui le regarde, en l'occurrence face au point de fuite ; dans le tableau des *Menines*, cette position du spectateur était renforcée par le jeu des regards et la mise en abyme de l'acte de peindre. *Armide* est le seul opéra de Lully auquel ne se soit pas intéressé Louis XIV ; mais peut-être justement est-ce à partir de là que cette place du roi laissée vacante devient une place théorique pour devenir, comme l'analysait Foucault, la place du sujet.

Et même si concrètement les tragédies lyriques furent rarement représentées dans une telle salle, on peut dire que la salle à l'italienne matérialise ce dispositif par la manière dont elle concrétise l'existence du point de vue qui, dans le tableau, se déduit de ce qu'il représente, en organisant la disposition des loges dans la salle – donnant au roi la meilleure place, celle depuis laquelle s'organisent les rapports visuels et sonores dans leur clarté maximale. Mais on peut dire aussi qu'elle est dispositif dans la mesure où elle rapporte la représentation intelligible non seulement au cadre corporel dans lequel elle se déploie et qui en est la base, mais aussi à l'énergie primitive de l'expression confuse. Aussi n'est-elle pas seulement le dispositif de sa propre mise en scène mais aussi celui de la signification dans son ensemble, comme si la tragédie lyrique dramatisait dans l'épistémè de l'Âge classique ce nouage du signe et de la sensation.

Bibliographie

DIDEROT, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris, 1751, rééd., Paris, Garnier/Flammarion, 2000.

PATTE, *Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à donner à une Salle de Spectacles, relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique*, Paris, 1782.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966.

MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, Seuil, 1989.

SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Puf, 1964.