



HAL
open science

Écouter ou entendre la musique ?

Laetitia Petit, Uranie Michet, Jean-Marie Brohm

► **To cite this version:**

Laetitia Petit, Uranie Michet, Jean-Marie Brohm. Écouter ou entendre la musique ?. Connexions, 2022, Construction de la pensée et crise de confiance, 116. hal-03700702

HAL Id: hal-03700702

<https://amu.hal.science/hal-03700702v1>

Submitted on 24 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Écouter ou entendre la musique ?

La Musique est bonne pour le Mélancolique, mauvaise pour le Malheureux, mais pour le Sourd, elle n'est ni bonne ni mauvaise ¹.

Laetitia PETIT

Maître de conférences HDR en psychologie clinique

Aix-Marseille Univ.

LPCPP EA 3278, délégation CNRS PRISM UMR 7061.

13 621 Aix-en-Provence, cedex 1 France

maria-laetitia.petit@univ-amu.fr

Adresse personnelle :

25 avenue d'Aligre

78 230 LE PECQ

Uranie MICHET

Docteure en psychologie

Aix-Marseille Univ.

LPCPP EA 3278

uraniemichet@laposte.net

Jean-Marie BROHM

Professeur émérite de sociologie, Université Montpellier III

jm.brohm@orange.fr

À l'occasion d'un colloque à Cerisy en août 2016 sur *Spinoza lecteur de Lacan*, nous avons préparé un dispositif d'écoute musicale à partir de deux thématiques : *Deus sive natura* et *Les passions tristes et les passions joyeuses*. Nous avons également improvisé une soirée d'écoute « en aveugle » lors de la première soirée laissée libre. Nous disposions de cinq versions de *La Grande Fugue* de Ludwig van Beethoven ². Nous avons donc choisi les cinq premières minutes environ pour chaque interprétation. C'est cette écoute improvisée qui organisera notre écriture car elle permet de prolonger une de nos thématiques de recherche, qui conjoint le champ de la musique, de la psychanalyse, à partir des connaissances du deuxième et du troisième genre telles que définies par Spinoza. Formulons ici nos interrogations : *À partir de quels éléments peut-on penser le passage d'une interprétation du deuxième genre à une interprétation du troisième genre* ³ ?

¹ B. Spinoza, 1677. *Éthique*, IV, Préface, Paris, Éditions de l'Éclat, traduction et notes par Robert Misrahi, 2005, p. 282.

² Versions quatuor à cordes, Quatuor Alban Berg (EMI) et Tokyo String Quartet (Harmonia Mundi), ainsi que les versions pour orchestre à cordes, celles de Herbert von Karajan (DG), Otto Klemperer (EMI), et Hermann Scherchen (Tahra).

³ La consultation de cet article suppose sans doute que le lecteur puisse procéder de son côté à une écoute comparée des œuvres, que ce soit à partir de certaines versions ici proposées, ou d'autres bonnes interprétations.

QU'EST-CE QU'UNE ÉCOUTE COMPARÉE ?

L'interprétation qui est une performance peut relever d'un *acte* selon certaines rares occasions. Le dispositif d'écoute comparée a en général pour visée de saisir les éléments qui déterminent la possibilité de cette interprétation comme acte.

Décrivons tout d'abord le dispositif : il se compose d'une chaîne hi-fi haute technologie⁴ et d'un lieu propice à l'écoute, de CD apportés par la personne qui a soigneusement sélectionné dans sa discothèque les versions retenues pour l'écoute, et enfin d'un petit nombre de personnes intéressées pour se prêter à cet exercice.

Le public du colloque réunissant essentiellement des psychanalystes, nous avons pensé que l'écoute des œuvres pourrait les intéresser. Dans ce type d'expérience que nous pratiquons par ailleurs de façon régulière, les surprises sont diverses, faites de rencontres à partir des témoignages des expériences de chacun, mais aussi de surprises quant aux véritables résistances à l'écoute, ou à la musique ? Ou aux deux ?

Bien sûr, nous pourrions estimer que toutes ces modalités de résistance sont anecdotiques mais nous voulons prendre au sérieux tout détail qui se manifesterait dans ce type d'expériences⁵, intéressés *a priori* par ce que la musique peut nous enseigner à notre insu.

Sortie de notre rituel de travail entre amis, une telle offre à un public anonyme ne va pas de soi. Nous tentons pourtant saisir le privilège accordé à certaines interprétations au-delà de tout ce qui détermine le *monde musical* : « L'horizon des valeurs artistiques, normes et idées esthétiques, connaissances techniques, etc., qui délimitent le monde musical engendre également la conscience d'appartenir à ce monde : la conscience d'un "nous", avec ses croyances, ses goûts, ses pratiques, ses préjugés. Au sein de ce "nous" global on peut aussi distinguer plusieurs "nous" particuliers : les compositeurs d'avant-garde, les pianistes, les violonistes, les organistes, les chanteurs, les chefs d'orchestre, les mélomanes avertis, les critiques. Tous ces "nous" interagissent évidemment au sein de cette intersubjectivité vivante qu'est le monde de la musique »⁶.

QUELQUES ÉLÉMENTS D'HISTOIRE SUR LA GRANDE FUGUE

Dès 1824, Beethoven compose l'opus 130 et *La Grande Fugue* est le sixième et dernier mouvement de ce *Quatuor à cordes*. Lors de sa création en 1826, soit un an avant la mort du

⁴ Lors du colloque, nous avons trouvé un matériel avec lequel nous avons dû composer...

⁵ Nous ne fûmes pas privés de ce type de « détails », aussi bien du côté des auditeurs que de notre propre expérience d'*après-coup*. Les diverses modalités d'écoute, quel que soit le dispositif où elles s'exercent, sont véritablement à prendre en compte et mériteraient d'être pensées et étudiées en détail. Cependant, en rendre compte ici nous éloigneraient de l'objet propre de notre article. Nous pouvons cependant rappeler l'ouvrage d'Adorno où l'auteur propose une classification des auditeurs de musique en tenant compte des degrés de proximité avec la pratique instrumentale (T. W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Éditions Contrechamps, 1994, p. 9). En fait, la formation groupale peut servir, voire renforcer les résistances à l'écoute. Aborder par conséquent l'écoute selon le type de dispositif groupal en jeu, y compris en considérant que la formation instrumentale comme une formation groupale (quatuor, réduction pour piano à quatre mains, orchestre de chambre), représente un véritable sujet d'étude.

⁶ Quatrième page du chapitre 3 (« Ontologie et phénoménologie de la musique ») de l'ouvrage de J. M. Brohm, *Ontologie phénoménologique de la musique. Les œuvres et leurs interprétations*, Nanterre, Presse universitaires de Paris Nanterre, à paraître en janvier 2022.

compositeur, cette œuvre suscite une telle incompréhension et un tel rejet du public que Beethoven est contraint de la retirer de l'opus à la demande de son éditeur. Il compose alors un autre final pour ce quatuor, mais *La Grande Fugue*, conservée à l'identique, devient dès lors l'opus 133, et restera un mouvement isolé, avec un statut à part. Par *La Grande Fugue*, Beethoven est « sorti de la trajectoire de l'Histoire de la Musique et a affirmé la primauté d'une évolution individuelle [...] ni classique, ni romantique, ni moderne, le style est celui de Beethoven, et plus particulièrement, de Beethoven parvenu au sommet de sa technique et de sa pensée », explique Antony Girard⁷. De son côté, Theodor Adorno revient souvent sur la singularité du style tardif de Beethoven et le définit par exemple ainsi : « Ce qui est congédié par le Beethoven tardif, c'est l'idéal de l'harmonie. J'entends l'harmonie non pas au sens littéralement musical, car la tonalité et la suprématie de l'accord parfait restent ici en vigueur, mais au sens d'harmonie esthétique, c'est-à-dire d'équilibre, de rondeur, de balance, d'identité entre le sujet compositeur et sa langue. C'est la langue de la musique, ou le matériau de la musique, qui parlent eux-mêmes dans ces œuvres tardives, et ce n'est qu'à travers les interstices de cette langue que parle en réalité le sujet compositeur, d'une façon peut-être pas si différente de ce qui s'est produit avec la langue poétique dans le style tardif de Hölderlin »⁸.

Ainsi, lorsque le neveu de Beethoven, Karl, fait le récit de la première de l'opus 130 à son oncle, où seuls les autres mouvements du quatuor ont été plébiscités et bissés, Beethoven s'écrie : « Ah ! Les bœufs ! Les ânes ! Oui, oui, ces friandises ! Ils se les font servir encore une fois ! Pourquoi pas plutôt la Fugue ? Elle seule aurait dû être recommencée »⁹.

Même décriée par le public, le compositeur continue de défendre son œuvre : « Ça leur plaira bien un jour » affirme-il à l'un de ses fidèles¹⁰. Pour satisfaire à la demande de son éditeur qui lui propose finalement de publier cette fugue à part, en piano à quatre mains, une transcription de *La Grande Fugue* est alors commandée par Beethoven au pianiste Anton Halm. Ce dernier, quoique enthousiaste quant à la fugue, s'est malgré tout appliqué à *simplifier* son exécution, attribuant par exemple à la main droite ce qui aurait dû revenir à la main gauche pour éviter d'excessifs entrecroisements des mains. Le résultat ne satisfait pas Beethoven qui refait alors entièrement le travail. C'est finalement sa propre transcription qui sera publiée en 1827 (opus 133)¹¹.

En 1920, soit un siècle plus tard, le compositeur et chef d'orchestre Felix Weingartner écrit une nouvelle transcription de *La Grande Fugue*, pour orchestre cette fois-ci. Beethoven n'a donc pas connu ce travail. Cette transcription qui peut se concevoir comme un premier niveau d'interprétation comporte déjà en elle-même des éléments de trahison de l'esprit de *La Grande Fugue*, version quatuor telle que Beethoven la défendait. Dans quelle mesure cette transcription restitue-t-elle le caractère *inouï*, voire *déconcertant* de cette fugue ?

Que l'on écoute la version quatuor ou la version orchestre à cordes, on doit en effet être attentif aux procédés, qu'ils résultent du niveau de l'interprétation ou de celui de la transcription elle-même, qui viendraient dénaturer ce que nous imaginons être l'esprit de *La Grande Fugue*. L'auditeur du XXI^e siècle n'est pas plus à l'abri des effets de cette œuvre que celui du

⁷ A. Girard, *Le langage musical de Beethoven dans La Grande Fugue*, Paris, Billaudot, 2015, p. 58.

⁸ Annexes, dans T. W. Adorno, 1966. *Beethoven. Philosophie de la musique*, Éditions rue d'Ulm, Presses de l'École normale supérieure, 1920, p. 262. Toujours sur le style tardif de Beethoven, « Le style tardif, c'est l'individuel, l'existant, prenant conscience de sa propre nullité. Là réside le rapport du style tardif à la mort », Chapitre 11 : « Le style tardif II », dans T. W. Adorno, 1966. *Beethoven. Philosophie de la musique, op. cit.*, p. 226 ; ou enfin : « La main qui meurt – car tout cela est bel et bien lié à la mort – relâche ce qu'elle enserrait, ce qu'elle formait, ce qu'elle maîtrisait, et cette chose, libérée, devient sa vérité suprême », Annexes, dans T. W. Adorno, 1966. *Beethoven. Philosophie de la musique, op. cit.*, p. 266.

⁹ A. Boucourechliev, *Beethoven*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 97.

¹⁰ L. van Beethoven à G. Holz, dans A. Boucourechliev, *Beethoven, op. cit.*, p. 174.

¹¹ R. Rolland, 1928. *Beethoven – les grandes époques créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 1190.

romantisme naissant et son écoute est toujours susceptible de déclencher moult manifestations, allant de la fascination jusqu'au rejet le plus violent...

QUELLE ÉCOUTE LE DISPOSITIF FAVORISE-T-IL ?

Le tri préalable des versions enregistrées présente l'intérêt de ne proposer que des interprétations exceptionnelles, ce qui complique certainement le classement des interprétations. Depuis que nous participons à ce dispositif, nous avons constaté que lorsque les interprétations sont toutes de grandes versions, les critères de classification convergent de façon quasi unanime. C'est dans le cadre de cette quasi-unanimité que les écarts de classement deviennent de plus en plus intéressants parce que les jugements ne relèvent plus de critères esthétiques, mais dévoilent parfois une position *éthique*.

L'éthique de Spinoza est une éthique de l'acquiescement. D'un point de vue spinoziste, la position éthique est de tenter de produire une idée adéquate, au sens où « l'ordre et la connexion des idées sont les mêmes que l'ordre et la connexion des choses »¹². À cet égard, Spinoza rappelle que « la connaissance du premier genre est la cause unique de la fausseté, mais la connaissance du second et du troisième genre est nécessairement vraie »¹³.

De notre côté, nous avons pu constater lors des écoutes aveugles que si nous nous écartons de la position quasi unanime, c'est toujours pour donner la priorité à la prise de risques de l'interprète avec ses éventuelles imperfections (fausse note occasionnelle par exemple, dérapages de timbres et d'intensité, etc.) plutôt qu'à la perfection qui touche au sublime¹⁴. Notons que si l'imperfection est propre à l'exécution musicale, il existe des imperfections rédhibitoires dans l'interprétation car elles découlent d'une erreur de conception ou d'un déficit de travail. Nous les distinguons des imperfections accidentelles qui sont liées, elles, au déroulement temporel de la trame musicale. Ce sont les aléas liés à la prise de risque et au déroulement même de l'exécution musicale.

En d'autres termes, nous aimerions entendre le caractère imparfait dans la perfection, pour tout dire, la dimension du réel du corps, comme si nous y entendions la croissance de la puissance d'être, au sens de Spinoza. Dans ce type de position qui dépasse une position plus contrôlée, voire cérébrale, on est témoin impudique des écarts entre le « dit » et le « dire » du corps, que nous entendons comme la musique qui nous vient tout droit du lieu précis de la déchirure, de la coupure, la manifestation de ce que nous avons de plus réel. *L'imperfection ici définie comme accidentelle peut donc devenir pour nous un critère esthétique qui prime sur le sublime, lequel sublime n'est jamais qu'un des vêtements du réel du corps. C'est ce qui nous autorise à concevoir un processus sublimatoire qui permettrait cette émergence de réel, dans son articulation avec le symbolique de l'écriture, positivant ainsi l'activité de la pulsion de mort et sa liaison avec Éros, matrice de la vie du corps (érotique). La sublimation est en effet une défense, dérive de l'échec du principe de plaisir (Safouan, 1979), et donc de la pulsion de mort. Mais elle peut aussi dériver et se mettre au service de la résistance.*

¹² B. Spinoza, 1677. *Éthique*, II (De la Nature et de l'Origine de l'esprit), Proposition 7, *op. cit.*, p. 137.

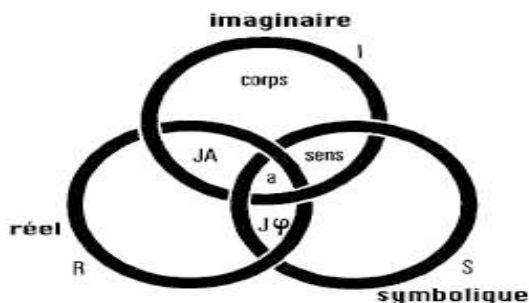
¹³ B. Spinoza, 1677. *Éthique*, II, Proposition 41, *op. cit.*, p. 178.

¹⁴ Les versions que nous avons choisies sont des enregistrements de studio, autrement dit, validées par les interprètes et les preneurs de sons et les producteurs. Ceci n'empêche pas du tout les imperfections accidentelles telles que nous les définissons ici.

Si nous acceptons de distinguer plusieurs modalités de sublimation, selon qu'elle se situe du côté de la résistance ou non, il convient maintenant d'en donner une définition plus précise, et notamment dans l'articulation du réel avec les dimensions du symbolique et de l'imaginaire.

Intuitivement, le réel serait l'ensemble de ce qui n'aurait de valeur ontologique qu'en dehors de toute conscience, et la réalité, produit de l'expérience, la construction d'un univers, réduisant ce réel par le moyen de la connaissance, de la figuration, bref de l'existence empirique. L'idée même de réel subvertit la prévalence cartésienne de la conscience ; si toute conscience est conscience de quelque chose, alors, l'acte de la conscience est construction ou reconstruction d'une réalité à partir d'une expérience la moins vague possible. Ainsi, le réel comme donnée du monde se définit d'abord comme négation de la conscience alors que la réalité est d'abord affirmation positive de la conscience. Jacques Lacan définit d'abord le réel négativement : il est ce qui ne peut pas être symbolisé, ce qui résiste. Tandis que la réalité est imaginaire, construction double du moi et du monde extérieur, résultant d'une opération secondaire et étayée sur l'organisation symbolique, tentative de réparer toute division qui affecte le sujet parlant. Le processus musical suit en cela la logique pulsionnelle par un jeu à partir de la dimension continue du réel et discontinue du symbolique, l'imaginaire prenant consistance dans une articulation entre ces deux dimensions. Autrement dit, le mouvement naturel de la sublimation priorise les dimensions du symbolique et de l'imaginaire, mais de notre côté, nous soutenons une autre orientation de la sublimation qui produirait une articulation du réel avec le symbolique. Selon nous, le geste de la « Grande fugue » suit cette seconde orientation, où le compositeur, ayant atteint les limites de son écriture tonale, nous donne accès à un au-delà de l'écriture, comme émergence du réel.

Afin de rendre compte de la structure, Lacan emprunte le nouage borroméen à la topologie (la théorie des nœuds). Les trois ronds du nouage (réel, symbolique et imaginaire) en constituent la structure. Le réel, le symbolique et l'imaginaire sont pour Lacan les trois dimensions de l'expérience. Sur ce schéma, le sens se trouve au carrefour, entre le symbolique et l'imaginaire.



Nous pouvons confronter les différentes « modalités d'écoute » vis-à-vis des interprétations en revenant sur les propositions de Spinoza qui distingue trois genres de connaissance ¹⁵, lesquelles sont aussi « des manières de vivre, des modes d'existence » ¹⁶.

La connaissance du deuxième genre, rationnelle, s'oppose à la connaissance du premier genre (par expérience vague et ouï-dire), tandis que la connaissance du troisième genre est le dépassement du second (par intuition intellectuelle). Le terme de dépassement indique bien que la connaissance du deuxième genre est la condition de possibilité de la connaissance du troisième genre. *Quels sont alors les enjeux du dépassement dans l'expérience musicale, le*

¹⁵ B. Spinoza, 1677. *Éthique*, II, proposition 40, scolie II, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ G. Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 268.

passage du second genre au troisième, comment concevoir la formulation d'une musique interprétée, écoutée sur le mode du troisième genre ?

QU'EST-CE QU'UNE INTERPRÉTATION DU TROISIÈME GENRE ?

Dans les faits, ce qui définit une interprétation du troisième genre, c'est son degré de nouveauté et de singularité absolues, ouvrant un monde inédit qui transcende l'écriture. Une telle interprétation modifie pour toujours la conception de l'œuvre parce qu'elle consiste en une réorganisation du matériel selon une direction inédite. Ce passage du deuxième au troisième genre peut aussi s'assimiler à un acte, parfois proche d'un silence saisissant qui brouille tous les repères spatio-temporels.

L'histoire de la musique atteste que de très nombreuses partitions sont de simples redites ou copies de partitions antérieures qui correspondent plus ou moins au goût dominant d'une époque. La composition musicale n'est là qu'une sorte d'allégeance involontaire ou délibérée à l'opinion du sens commun qui censure plus ou moins fortement toute nouveauté, toute transgression créatrice. On pense ici à des compositeurs mineurs dont l'écriture est une copie de leurs contemporains. Lorsque ces jugements sont justifiés, aucune exécution des œuvres, aussi correcte soit-elle, ne peut faire interprétation. Autrement dit, pour que l'acte d'interprétation soit possible, l'œuvre doit appartenir au deuxième genre de connaissance.

De même, les interprétations musicales ne sont fréquemment que de simples imitations par ouï-dire, par tradition, convenance, adaptation passive à la qualité des exécutants. Ce phénomène de l'interprétation du premier genre, ce que l'on appelle parfois à juste titre une « exécution », se rencontre partout, y compris dans les formations orchestrales de premier rang. Gustav Mahler avait déjà critiqué en son temps le conservatisme de l'habitude : « *Tradition ist Schlamperei* » (la tradition est un laisser-aller).

L'interprétation musicale du deuxième genre, qui concerne l'analyse rationnelle approfondie de la partition, notamment au cours des répétitions, consiste précisément à lutter contre le laisser-aller des habitudes enkystées, à relire méticuleusement le texte, à tenir compte le plus soigneusement possible de toutes les indications, à supprimer éventuellement les ajouts que la tradition a fini par imposer au texte original. Mais une lecture précise et objective, disons musicologique, n'est pas synonyme de musique.

L'interprétation musicale du troisième genre est précisément cette seconde saisie globale de la quintessence de l'œuvre, l'ouverture à son horizon de sens spécifique, la restitution de sa totalité idéale comme une fulgurante évidence perçue aussi bien par les musiciens que par le public.

Il nous semble que ce qui caractérise ces interprétations du troisième genre implique une dimension de dessaisissement de soi-même, c'est-à-dire une perte de maîtrise dans un franchissement qui intègre la dimension d'illimité ; elles résultent de l'acte dans une description nietzschéenne de l'interprétation : « Que de la joie puisse naître à l'anéantissement de l'individu, cela n'est compréhensible qu'à partir de l'esprit de la musique. Car ce que nous révèlent les exemples particuliers d'un tel anéantissement, c'est tout simplement le phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte

derrière le *principium individuationis*, l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements »¹⁷.

L'anéantissement de l'individu doit ici être corrélé à une action spécifique de la pulsion de mort (Petit, Hounie, 2017), en tant que la pulsion de mort est la matrice de la sublimation.

QUELQUES ÉLÉMENTS DE COMPRÉHENSION DE LA SPÉCIFICITÉ DE CETTE ŒUVRE

Mais revenons tout d'abord sur quelques éléments à l'origine du rejet de *La Grande Fugue* par le public. Quelque chose agite l'œuvre, passe d'un instrument à l'autre, témoignant d'un conflit qui insiste et ne parvient pas à se résoudre. Les structures rythmiques s'autonomisent et sont forcées à la coexistence, donnant ainsi naissance à un temps comme démultiplié, un temps hors du temps, sans borne ou repère. L'œuvre est ainsi rendue imprévisible pour qui ne l'a jamais entendue ou ne connaît pas la partition. De plus, on constate que quelles que soient les interprétations, le « son » de cette fugue apparaît toujours sous de nouvelles dimensions et l'on est surpris par ses variabilités. Aussi, cette œuvre se déploie-t-elle dans une immédiateté sans que l'on ne puisse anticiper la suite de ses étapes : « Le devenir discontinu de l'œuvre rend caduques toutes notions antérieures d'ordre dans le temps, contredit les tentatives d'anticipation de l'auditeur, l'oblige à se créer au fur et à mesure de nouvelles notions de temps et de formes »¹⁸.

Boucourechliev ira jusqu'à parler de « monstre musical »¹⁹ et il semble en effet que le réel puisse avoir un lien avec une certaine monstruosité. À la fois structurée et en même temps parcourue de déchirures et de points de ruptures, la partition va d'ailleurs jusqu'à rendre visible cette « non-structure du réel »²⁰. Or, pour reprendre les mots de Lacan, « c'est tout de même extraordinaire que ça fasse cet effet [“faire une maladie”] quand on atteint un bout de réel. Mais c'est le signe même de ce qu'on a atteint le trognon. C'est de là qu'il faut partir »²¹.

Atteindre le trognon, c'est-à-dire la limite expressive de l'écriture ou du processus infini de répétition pour ouvrir enfin, grâce aux déchirures de l'écriture et dans l'écriture, au silence.

Qu'entend-on dans certaines interprétations de *La Grande Fugue* de Beethoven ? À une époque où domine La Grande Forme musicale dans le système tonal, l'écriture semble avoir été poussée à son extrême et arriver à épuisement de ses ressources, on entend alors une dégradation de la dimension symbolique. L'écriture semble *dérailer* en laissant entendre ces moments de rupture ; on est alors sensible à cet effet de *saturation de l'écriture*, une *limite* semble avoir été atteinte, moment inédit d'un franchissement au-delà de l'écriture. Épuisement du symbolique et donc faillite de la dimension imaginaire...

L'ÉCOUTE AVEUGLE, AVEUGLÉE PAR L'OPÉRATION DE REFOULEMENT OU L'OPÉRATION DE DÉSAVEU ?

Ainsi que nous l'avons déjà suggéré, l'orchestration de *La Grande Fugue*, un siècle plus tard en 1920 par Felix Weingartner, peut, selon les interprétations, faire disparaître l'esprit de *La*

¹⁷ F. Nietzsche, 1872. *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, chap. 16, p. 100.

¹⁸ A. Boucourechliev, *Beethoven, op. cit.*, p. 98.

¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

²⁰ L. Petit, J. J. Rassial, « On ne s'improvise pas improvisateur », *op. cit.*, p. 139.

²¹ J. Lacan, 1975-76. *Le Séminaire (1975-1976)*, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 123.

Grande Fugue par le pouvoir restitué à la mélodie. L'écoute comparée de l'œuvre est très instructive, car on décèle très vite le parti pris de chaque interprète-chef d'orchestre. On constate alors que l'interprétation de *La Grande Fugue* par Herbert von Karajan est éloignée de l'esprit du quatuor, où plus que jamais, l'écriture atteint le réel de la mort, ainsi que l'avait remarqué Thomas Mann²². Ce n'est plus le Beethoven des derniers quatuors que l'on entend ici, mais bien celui, grandiose, des symphonies avec leurs effets héroïques, leur discours quasi dictatorial dominé par le symbolique. L'intelligence du chef d'orchestre lui permet en effet d'organiser l'assomption du « beau » derrière lequel disparaît la dimension du réel. Karajan réorganise ainsi *La Grande Fugue*, l'adaptation orchestrale s'inscrit désormais selon l'impératif de la beauté avec la volonté de la mettre en scène. Il en découle donc l'assomption de la forme par laquelle *La Grande Fugue* pour orchestre refoule à nouveau la dimension de réel.

De fait, l'effet immédiat n'est rien de plus qu'une domestication de l'écriture par un effacement du réel impliquant par là même une mise au ban de la trouvaille qui régnait dans la version quatuor. Karajan prend le parti de déplier toute la partition, de sorte qu'aucune zone d'ombre, aucune note ou silence ne puisse plus échapper à une mise en scène. Il construit ainsi une objectivité de l'œuvre et permet qu'elle soit saisie dans une totalité finie quoique toujours grandiose. Cette nouvelle fugue, de par le talent de son interprète, est en effet bien « grande » elle aussi, mais pas pour les mêmes raisons ni de la même manière que l'originale. L'interprétation de Karajan réintègre l'œuvre dans l'imaginaire qui a trait au son beethovénien, elle prend place telle une dixième symphonie au sein d'un ensemble, la suite d'un cycle naturel, susceptible d'être comparée. Elle n'a donc plus rien de l'œuvre *sui generis*, rebelle, autonome, de la version pour quatuor. Par la lenteur de son interprétation, le chef introduit par ailleurs un élément de décomposition qui explique, éclaire l'œuvre et produit ainsi un dépassement du quatuor original. La présentation de l'imprésentable qui était objet d'angoisse ou de fascination dans la version originale, tout ce qui faisait événement dans l'esprit de l'opus 133 se trouve recouvert par un « plus de jouir » dans la vision de Karajan. Une mise en scène comme perlaboration du réel, qui n'a d'autre effet que de le faire disparaître.

L'interprétation d'Otto Klemperer avec les cordes du Philharmonia Orchestra se signale d'abord par son tempo plus strict et plus rapide que celui de Karajan (16' 29 contre 20') et son austérité marmoréenne. Le chef met surtout en relief la structure complexe de la fugue, sans jamais alourdir la densité orchestrale comme Karajan, ni accentuer le pathos, ce qui confère à son interprétation un aspect d'épure abstraite où les silences représentent plus des points d'interrogation que des points de suspension.

La version d'Hermann Scherchen, tranchante, fiévreuse, dramatique, travaille à l'opposé de celle de Karajan, en tant qu'elle endosse la dimension de réel, par une position interprétative qui intègre le désaveu plutôt que le refoulement. Le sens se trouve en effet au carrefour, entre le symbolique et l'imaginaire, et la mise hors-circuit de l'élément imaginaire par la faillite du symbolique entraîne un désaveu du sens. Ainsi, le réel « attaque » la règle, l'écriture. Le réel c'est ce qui ne se relie à rien selon Lacan²³, « le vrai réel implique l'absence de loi [...]. Le réel n'a pas d'ordre »²⁴ insiste-t-il. Ainsi, cette opération consiste en un désaveu de « l'ordre de la Loi » et tout se passe alors comme si *La Grande Fugue* venait « profaner » l'ordre du symbolique, laissant toute sa place au silence, dimension que Scherchen défend dans son

²² S'étant grandement documenté sur la musique du compositeur à l'occasion de l'écriture de son *Docteur Faustus* (notamment auprès d'Adorno), Thomas Mann repère à quel point chez le dernier Beethoven « le subjectif et le conventionnel nouaient un nouveau rapport, un rapport déterminé par la mort ». Dans T. Mann, 1947. *Le docteur Faustus*, Paris, Poche, 1995, p. 74.

²³ Lacan, J., *Le Séminaire* (1975-1976), Livre XXIII, *Le sinthome*, op. cit., p. 123.

²⁴ *Ibid.*, p. 137-138.

interprétation. La réaction violente de rejet par le public de l'époque lors de la création de l'opus 130 témoigne d'ailleurs de ce vécu de « profanation ».

Il convient de définir enfin ce que nous appelons *position éthique*, celle vers laquelle l'écoute musicale nous conduit. Si l'auditeur écoute depuis sa position subjective, on peut alors s'attendre à ce que son écoute soit orientée par le refoulement (*Verdrängung*) ou par le désaveu (*Verleugnung*) (Rassial 2017). En définitive, l'éthique du désaveu (du côté du désir) contrarie l'éthique du refoulement (du côté de la résistance) mais dans ces deux configurations, elles signent un style du processus de sublimation dans l'art et ici en particulier dans la musique :

CONCLUSION

L'écoute de *La Grande Fugue* de Beethoven dans sa version pour quatuor et dans sa transcription pour orchestre à cordes nous a permis d'être à l'écoute d'un événement, celui de l'acte d'interprétation, que ce soit dans la version quatuor ou dans la version orchestre à corde, en tant qu'il reste fidèle à la trouvaille beethovénienne. Ce choix de cinq interprétations de premier ordre de *La Grande Fugue* de Beethoven permet en effet de saisir ce qu'une interprétation suppose d'opération de désaveu pour servir l'*inouï* de l'œuvre, grâce à une interprétation du troisième genre, là où l'opération de refoulement ne permet pas ce dépassement du deuxième genre vers le troisième genre.

Bibliographie :

- ADORNO, T. W. 1966. *Beethoven. Philosophie de la musique*, Éditions rue d'Ulm, Presses de l'école normale supérieure, 1920.
- ADORNO, T. W. *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Genève, Éditions Contrechamps, 1994.
- BOUCOURECHLIEV, A. 1963. *Beethoven*, Paris, Éditions du Seuil.
- BROHM, J. M. 2007. « Wagner notre contemporain. Le petit Wagner illustré », *Prétentaine*, n° 20/21 (« Opéra. Mises en scènes et représentations théâtrales »).
- BROHM, J. M., *Ontologie phénoménologique de la musique. Les œuvres et leurs interprétations*, Nanterre, Presse universitaires de Paris Nanterre, à paraître en janvier 2022.
- DELEUZE, G. 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GIRARD, A. 2015. *Le langage musical de Beethoven dans La Grande Fugue*, Paris, Billaudot.
- LACAN, J. 1975-76. *Le Séminaire (1975-1976)*, Livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- MANN, T. 1947. *Le docteur Faustus*, Paris, Poche, 1995.
- NIETZSCHE, F. 1872. *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, chap. 16.
- PETIT, L., RASSIAL, J. J. 2016. « On ne s'improvise pas improvisateur », *Cliniques méditerranéennes*, n° 93 (« Improviser en psychanalys(t)e »), sous la direction de Silvia Lippi et Frédéric Vinot, Toulouse, Érès.
- PETIT, L., HOUNIE, A. 2018. « Le silence vociférant de la musique », *Prétentaine*, n° 33/34 (« Silences »).
- RASSIAL, J. J. 2017. *La (dé)négarion – Sigmund Freud*, Paris, In Press.
- ROLLAND, R. 1928. *Beethoven – les grandes époques créatrices*, Paris, Albin Michel, 1966.
- SAFOUAN, M. 1979. *L'Échec du principe du plaisir*, Éditions du Seuil.
- SPINOZA, B. 1677, *Éthique*, Paris, Éditions de l'Éclat, trad. fr. et notes par Robert Misrahi, 2005.

Discographie :

Ludwig van Beethoven, *La Grande Fugue* op. 133, 1825.

Versions quatuor à cordes : Quatuor Alban Berg (EMI) et Tokyo String Quartet (Harmonia Mundi) ;

Versions pour orchestre à cordes : Herbert von de Karajan (DG), Otto Klemperer (Philharmonia Orchestra, EMI), Otto Klemperer (EMI), et Hermann Scherchen (Tahra).

Résumé :

Écouter ou entendre la musique ?

Ce travail repose sur l'écoute des œuvres et interroge la notion d'interprétation selon un croisement de trois paradigmes : musicologie, psychanalyse et philosophie. Pour orienter notre jugement sur l'interprétation, l'écoute du réel dans l'œuvre représente un repère qui se distingue de l'écoute du sublime, et cette notion de réel sera définie d'un point de vue psychanalytique. Le second repère est issu de la philosophie de Spinoza et interroge les trois genres de connaissance telles que le philosophe les définit. À partir d'un dispositif d'écoute aveugle comparée de *La grande Fugue* de Beethoven, il s'agit de penser l'émergence du réel dans l'œuvre, et d'opposer certains actes d'interprétation, selon qu'ils visent le sublime ou l'émergence du réel. Nous nous demanderons alors *quels sont les enjeux du dépassement dans l'expérience musicale, le passage du second genre au troisième genre de connaissance, comment concevoir la formulation d'une musique interprétée, écoutée sur le mode du troisième genre ?*

Mots clés : interprétation, écoute en aveugle, réel, connaissance du troisième genre.

Abstract :

Listen or hear music ?

This work consists on listening pieces of music and questions us about its interpretation according to three disciplines : musicology, psychoanalysis and philosophy. In order to guide our judgement about the interpretation, the listening of the real in a piece of music represents a landmark which distinguishes it from listening the sublime, and this notion of the real shall be defined according to a psychoanalytic point of view. The second landmark is issue from Spinoza's philosophy and questions the three kinds of knowledge such as the philosopher defines them. To begin with a mechanism comparing blind listening of Beethoven's Great Fugue, the idea is to think about the emergence of real in a piece of music and to oppose different interpretations depending (according) whether they aim for sublime or the emergence of real. We shall then ask ourselves which are the possibilities of choice in musical experience, passing from the second to the third kind of knowledge, how to imagine the way to illustrate performed music, listened to through the way of the third kind ?

Key words : interpretation, blind listening, the real, knowledge of the third kind.