



### François-Joseph Fétis, musicographe

Rémy Campos

Genève, Droz/Haute École de Musique de Genève,  
2013, 830 p.

Rémy Campos poursuit, avec ce volumineux ouvrage sur le musicologue François-Joseph Fétis, un travail d'histoire matérielle qui substitue à l'analyse de la musique ou des discours sur elle une approche pragmatique visant à reconstituer les conditions de sa pratique. Campos inscrit sa démarche dans le tournant des études historiques amorcé en France et dans le monde anglo-saxon depuis une vingtaine d'années, mais resté sans effet sur les études musicologiques. En s'attachant à une figure centrale de la vie musicale du XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois compositeur, interprète, historien, bibliothécaire, directeur d'institutions et musicographe, Rémy Campos tente de cerner toute une série d'aspects de l'étude des seules partitions ou des textes canoniques laisse généralement dans l'ombre. Loin de toute mythologie de l'artiste créateur, qui n'aurait guère de sens s'agissant d'un musicien dont les œuvres, qui ne sont d'ailleurs pas évoquées ici, n'ont laissé aucune trace dans l'histoire, le travail de Campos nous fait pénétrer dans l'atelier de Fétis, ce cabinet où il s'enfermait de 16 à 18 heures par jour, accumulant les trésors qui devaient constituer son immense bibliothèque, riche de 8000 volumes et d'un nombre approchant de notices. C'est là que, sans relâche, il classe ses trésors, les étudie et écrit des centaines d'articles, ainsi que maints ouvrages pédagogiques sur l'écriture et l'histoire, n'hésitant pas à faire la leçon aux plus grands compositeurs, et au besoin, à corriger dans leurs œuvres les passages qu'il estime fautifs. La discussion autour du quatuor des « dissonances » de Mozart, que relate Campos, est à cet égard un magnifique morceau

d'anthologie, Fétis considérant qu'il y avait là un écart coupable d'avec la règle, auquel il fallait remédier. On retrouve ses jugements péremptaires sur Beethoven, qui suscite à la fois son admiration et son irritation, ou sur Berlioz, dont il relève les déficiences et les duretés harmoniques.

Ce que fait apparaître l'étude minutieuse de cette prodigieuse activité, c'est la tension entre la conviction qu'il existe des lois intangibles de l'écriture musicale, considérées comme prescriptives, et l'invention du compositeur, qui ne saurait les dépasser ou les transgresser. Fétis ne souscrit pas à la conception kantienne du génie postulant que celui-ci, loin de se conformer aux normes, crée lui-même la règle. En ce sens, il représente déjà à son époque une vision dépassée par la réalité de l'évolution musicale, ce qui lui vaudra l'hostilité caustique de Berlioz. Mais en même temps, il incarne le besoin didactique de fixer des normes à une époque où l'émergence et le développement des conservatoires conduit à rationaliser et à figer la tradition. Ce rapport fondamental mais biaisé entre théorie et pratique n'est pas sans faire question, comme le relève Remy Campos : « Les travaux de Fétis posaient un problème à l'ensemble du corps enseignant : comment concilier la stabilité linguistique nécessaire aux institutions pédagogiques — et produites par elles — avec le principe d'une inéluctable transformation des lois de la tonalité ? » (p. 345). Pour le musicologue, abîmé du bon goût et de la juste mesure, le « génie ne doit point s'affranchir des règles sévères, car si l'imagination n'était dirigée par aucun frein, elle ne saurait, dans ses élans, jusqu'où elle peut aller, et à quelles limites elle doit s'arrêter » (p. 353).

C'est ce qui permet à Fétis de parler à propos de Berlioz, figure même du révolté qui rejette les règles de l'école,

d'une harmonie qui « laisse désirer plus de correction » et d'une mélodie « quelquefois bien sauvage » (p. 354). Auditeur attentif de la Neuvième Symphonie de Beethoven en 1831, à l'époque où Habeneck impose au public parisien la musique du compositeur, Fétis, qui a étudié attentivement la partition, ne parvient pas à comprendre « quelle a été la pensée de Beethoven dans ce morceau » (lequel enthousiasme Berlioz après avoir bouleversé le jeune Wagner) : il parle au sujet du dernier mouvement de « la fantaisie la plus bizarre », de ces « quelques éclairs d'un beau talent » qui « percent à travers toute cette obscurité », et de la « fatigue » voire de « l'ennui » qu'occasionne cette musique (p. 397). Encore attaché à une esthétique de la beauté qui suppose la mesure et l'équilibre, il ne parvient pas à suivre une évolution qui l'a dépassé.

En d'autres termes, au moment où la génération née autour de 1810 bouscule les codes, jusqu'aux révolutions harmoniques de Liszt et de Wagner, Fétis s'arc-boute sur l'intangibilité des règles qui nous seraient données par le vaste corpus qu'il a rassemblé et sur une esthétique normative. Or, comme le montre Campos, entre la publication de ses deux éditions du *Traité du contrepoint*, soit entre 1824 et 1846, « l'édifice scolastique commença à s'effondrer. Les bonnes règles d'écriture que Fétis transmettait avec assurance aux étudiants des conservatoires dans la première version de l'ouvrage étaient devenues des savoir faire en péril dans la deuxième » (il faudra toutefois attendre la fin du siècle pour que l'édifice soit sérieusement ébranlé). L'auteur en est conscient qui, dans sa préface au traité de 1846, parle des « belles traditions qui firent la gloire des écoles italiennes pendant plusieurs siècles » et qui « se sont insensiblement perdues ». Il conçoit dès lors comme un « devoir sacré » de s'opposer

à un tel « anéantissement », et de « faire entendre une voix courageuse au milieu du dévergondage de l'époque actuelle, pour la conservation de principes sans lesquels rien de complètement beau ne peut être produit » (p. 356).

Les mots pèsent lourds. Ils renvoient à un monde révolu. Le médiateur d'une tradition qui à ses débuts devait être encore exhumée se transforme en conservateur dogmatique au nom de cette même tradition. Le regard sur le passé brouille la vision du présent : c'est hélas dans un tel paradoxe que s'enracine toute notre culture musicale. Car dans le même temps, les institutions de diffusion, et en particulier les orchestres symphoniques, troquent un répertoire fait pour l'essentiel de nouveautés pour un répertoire muséal. Au bénéfice d'une telle sanctification des chefs-d'œuvre légués par le passé, l'écoute devient révérencieuse et recueillie, donc silencieuse. En 1851 encore, Fétis proclame énergiquement : « je ne comprends pas la possibilité de faire de la vraie musique en un lieu où l'on se promène et parle constamment. [...] Pour moi, je quitterais aussitôt le pupitre si j'entendais faire du bruit et causer pendant un concert que je dirigerais » (p. 420). La remarque en dit long sur les conditions d'écoute de l'époque ! Berlioz lui-même ne parle-t-il pas dans ses *Mémoires* d'une représentation d'un opéra de Donizetti à Milan dont il n'a pas réussi à entendre une seule note, à l'exclusion de quelques roulements de timbales ?

Il est impossible de résumer dans une brève chronique l'ensemble d'un ouvrage grand format de plus de 600 pages auxquelles s'ajoutent près de 200 pages d'annexes et de nombreuses illustrations. La documentation impressionnante sur laquelle il repose, perceptible au gré des plus de 1000 notes de références bibliographiques, s'accompagne d'une vision critique toujours pertinente,

qui situe les enjeux et contextualise les problématiques, le tout dans un style d'une grande clarté. L'ouvrage est par ailleurs admirablement édité. Pour ceux qui s'intéressent à ce type d'investigations historiques, encore rare dans le domaine musical, on rappellera un précédent volume du même auteur, non moins imposant, consacré au Conservatoire de Genève, *Instituer la musique*, paru chez le même éditeur en 2003, et un ouvrage intitulé : *La scène lyrique autour de 1900*, réalisé en collaboration avec Aurélien Poidevin et publié aux éditions de l'Œil d'or en 2011.

Philippe Albèra



### Beaux passages. Écouter la musique

Theodor W. Adorno

Textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois  
Paris, Payot & Rivages, 2013, 317 p.

Comment écoute-t-on la musique ?

Comment peut-on penser ses exigences, ses modalités, ses conditions ?

Sous le titre de *Beaux passages*, qui reprend celui d'une série d'émissions de radio qu'Adorno réalisa vers la fin de sa vie, et qui ouvre le volume, Jean Lauxerois a choisi, traduit et présenté un ensemble de textes et d'entretiens tardifs à travers lesquels le philosophe tente de cerner cette problématique, de la penser dans toute son étendue. Les « beaux passages », ce sont ces moments singuliers qui, à l'intérieur de l'œuvre, échappent aux systématisations et permettent ainsi de « contredire les clichés, [d']ouvrir une brèche vers la question, en traversant le mur des remparts érigés au nom du style » (p. 21). À travers un choix d'œuvres allant de Bach à Schoenberg, Adorno veut sauver l'élément singulier des totalisations abusives, car pas moins que dans la société, la réconciliation du particulier et du général n'est plus possible. Jean Lauxerois a raison de parler à ce propos de « micrologie », faisant implicitement référence à Benjamin, et de souligner la démarche de type phénoménologique de l'auteur, qui vise à atteindre les choses mêmes et à se confronter au concret, à le prendre comme point de départ de toute réflexion : « La vérité se construit à l'épreuve des œuvres et à l'écoute des questions qu'elles soulèvent, dans lesquelles se tissent de manière croisée les nécessités de l'histoire, les impératifs de la technique, les contradictions sociales, les exigences de l'esprit, la dimension du temps », écrit-il dans la brève présentation qui ouvre le livre (p. 8). Partir du concret, c'est admettre que la musique, désormais, « ignore toute harmonie préétablie