

expérience réelle : le moral et le vraisemblable ne font plus qu'un. Et dans *La Pucelle*, l'usage de l'imagination par la raison reste au service de la gloire et de la vertu. La conclusion, qui pousse jusqu'à P. D. Huet et le roman, en prose comme aboutissement de cette évolution, s'organise autour des différentes composantes (cognitive, technique, allégorique, pragmatique et métaphorique) de la « mythodocée » (p. 353) à l'œuvre autour de la vraisemblance depuis les deux siècles étudiés et qu'A. Duprat explicite.

On aura compris que ce livre est essentiel à qui s'intéresse aussi bien à la place d'Aristote et d'Horace dans l'Occident moderne qu'à l'histoire des idées, aux rapports entre la France et l'Italie, à la poétique théâtrale ou épique, à la notion de *mimésis* (son ou ses significations et sa portée) et à celle de la *catharsis*, voire à ce que l'on nomme l'*épistémé* classique (la relation des mots et des choses est souvent évoquée) ou à la question moderne de la littérarité. Et un compte rendu n'épuise pas toutes les ressources d'une telle étude. Le pluriel du titre, qui peut étonner à première vue, se trouve expliqué par la lecture et le décryptage des différentes poétiques : cette marque de la diversité est bienvenue, ne serait-ce qu'entre la « vraisemblance comme convention » dans la tragédie (p. 136 *sqq.*), la « merveilleuse vraisemblance » introduite par le *romanzo* des années 1560 (p. 268 *sqq.*), la « vraisemblance du spectacle » chère aux théoriciens français (p. 320 *sqq.*). Il est parfois regrettable que la relecture ait été trop rapide, mais en général les coquilles ne gênent pas la compréhension (p. 47, l. 2 ; p. 66, n. 83 ; p. 83, l. 23 ; p. 95, l. 5 ; p. 145 et table, lire « I. 3. 3 » ; p. 239, l. 13 ; p. 251, l. 33 ; p. 300, l. 1 ; p. 400 « Jules Mairat » !). Ce livre rappelle constamment aux dix-septiémistes tout ce que ce siècle, au moins dans sa première partie, doit au précédent, qui lui non plus n'a pas été exempt de luttes doctrinales et de querelles violentes dans lesquelles les auteurs se justifèrent et les savants explicitèrent leurs positions ou innovèrent. Ce travail est important : on aimerait qu'après cette étape les nombreux traités recensés, en italien ou en latin, soient davantage disponibles dans des traductions et des éditions modernes françaises.

Jean-Marc CIVARDI

Laure Gauthier et Mélanie Traversier dir., *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PURP, 2008, 360 p.

« Comprendre l'organisation de la ville en tant que musique » : faisant écho au sous-titre de l'ouvrage dans lequel R. Murray Shafer théorisa en 1977 la notion de *soundscape design*, « le monde comme musique », Jean-Pierre Bartoli explique dans la préface de cet ouvrage la manière dont celui-ci cherche à construire la thématique de la musique en ville. Les contributeurs, plusieurs revendiquant d'ailleurs explicitement la notion de « paysage sonore », mettent ainsi l'accent sur la variété et la richesse de « la mélodie urbaine », dont la musique est un élément essentiel. À l'époque moderne, celle-ci occupe en effet « une place cruciale dans le système de communication politique, la vie de relations ou encore le paysage urbain »<sup>1</sup>. En même temps, la ville, qui en devient le principal centre de production et de consommation, contribue à lui façonner un statut esthétique et social particulier. Ambitionnant de « construire comme objet historique le rapport entre le fait urbain et le fait musical » (p. 11), les directrices de l'ouvrage en ont établi la problématique au croisement de plusieurs héritages historiographiques. Il s'agit tout d'abord de s'inspirer de l'histoire urbaine telle que l'a conçue Jean-Claude Perrot : à une ville-décor, se substitue une ville-matrice qui contribue à

1. Mélanie Traversier, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *RHMC*, 2010, 57/2, p. 191.

déterminer les pratiques sociales dont elle est le cadre. Ce faisant, l'ouvrage ressortit au « *spatial turn* » qui marque aujourd'hui les sciences sociales<sup>2</sup>, au sens où il s'agit de rendre compte de l'espace urbain comme « construction sonore », dont l'« organisation topographique » est un révélateur de la « complexité politique et sociale de la cité »<sup>3</sup>, ainsi que des processus de spatialisation des pratiques musicales, dans un contexte d'autonomisation de celles-ci. L'ouvrage s'inscrit ensuite dans la lignée des travaux sur différents aspects de la culture sonore urbaine – aux côtés de nombreux travaux en histoire médiévale, on peut citer les travaux de Vincent Milliot sur les cris de rue à Paris à la période moderne ou ceux d'Alain Corbin sur « les cloches de la terre ». Il entend enfin se placer « à la croisée de l'histoire sociale et de la musicologie »<sup>4</sup>. De même que l'histoire culturelle a renouvelé le traitement et la contextualisation des écrits et des images, l'histoire des pratiques musicales ne peut se réduire à la lecture d'une partition. Revendiquant le décloisonnement disciplinaire comme postulat épistémologique, l'ouvrage envisage donc la musique aussi bien au prisme des politiques éditaires, des expressions cérémonielles du pouvoir, que des pratiques mondaines et des conditions de représentation.

Se trouve ici rassemblée une série d'études de cas qui constituent autant de constructions sonores différenciées permettant de faire varier les échelles d'observation et de comparaison. Apparaissent dans cet échantillon capitales culturelles et métropoles – Paris, New-York –, cités-État – Venise, Liège –, villes italiennes et allemandes au tournant des processus d'unification nationale – Weimar, Turin –, villes de « province » ou de « provinces » revendiquant leur indépendance – Prague, Lemberg... Ces diverses configurations invitent à une mise en perspective, à l'échelle régionale, nationale ou à celle d'une aire culturelle, même si la plupart des contributions ne font que l'esquisser. L'ouvrage étant conçu autour d'un double questionnement – la manière dont les pouvoirs, temporel et spirituel, façonnent l'espace musical urbain et celle dont l'émancipation des pratiques musicales vis-à-vis des exigences politiques et religieuses participent en retour à la création d'un nouvel espace public – la répartition de ces contributions en deux parties, la première consacrée à l'influence des pouvoirs sur les pratiques musicales (« Euterpe et le Prince », « Euterpe et l'Église »), la seconde aux espaces (« Espace public, espace privé », « Ville vécue, ville rêvée »), peut sembler logique. Cette scission ne rend pourtant pas justice à la richesse thématique de plusieurs des contributions ; elle entrave en outre un traitement dynamique des questions posées en introduction, ce qui rend d'autant plus regrettable qu'aucune conclusion ne vienne ressaisir l'ensemble du propos.

« Constellation de bruits »<sup>5</sup>, le paysage sonore des villes d'Ancien Régime touche aux préoccupations de l'ensemble des citoyens. C'est avant tout, dans un jeu d'emboîtements des constructions sonores urbaines, une source d'inspiration pour les pratiques musicales, et ce, dans des configurations socio-spatiales aussi différentes que celle où se trouve le *cantastorie* Giulio Cesare Croce, musicien des rues de la Bologne du XVI<sup>e</sup> siècle (F. Alazard), que celle du compositeur parisien François Couperin (B. Porot). Chacun à sa manière transgresse et travaille les frontières esthétiques et matérielles qui s'inventent alors entre rumeur urbaine et pratiques musicales soumises à un « grand renfermement ». Croce fait entendre ses chansons en surimposition des bruits mêmes qu'il « collecte », tout en construisant une véritable œuvre musicale, mise en circulation par l'imprimé. Couperin s'attache à recréer dans toute sa variété le paysage sonore urbain qu'il fait surgir dans les salons et autres lieux de concert où sont jouées ses pièces pour clavecin. Recourant par exemple aux procédés propres aux

2. *Ibid.*, p. 198.

3. J.-P. Bartoli, p. 8.

4. Pour une récente mise au point sur cette question, voir M. Traversier, *art. cit.*, p. 190-201.

5. É. Coswarem et A. Delfosse, p. 45.

tragédies lyriques contemporaines, il en détourne les usages : cette citation des spectacles donnés à l'Opéra permet non plus d'évoquer des tempêtes mais les embarras de Paris. Ce paysage sonore, dont la mise en scène peut constituer un discours subversif, à l'instar des chansons de Croce, ou réimbriquer ce que les logiques de gestion urbaine ont séparé, à l'instar de la musique de Couperin, constitue donc un enjeu majeur pour les autorités locales et centrales. La « police urbaine » passe en effet par l'instauration d'un ordre sensible et sonore, tant pratique que symbolique, *a fortiori* dans un monde où le modèle de la cité « harmonieuse » s'énonce longtemps en termes acoustiques et euphoniques – et ce, jusque dans l'« Euphonia » de Berlioz (E. Buch). Si les auteurs soulignent la capacité des citadins à former une véritable communauté d'écoute, pratiquant des formes d'autocontrôle qui facilitaient le discernement des différents sons, la plupart mettent l'accent sur l'action des autorités urbaines plus que sur les transactions dont le contrôle du paysage sonore aurait pu faire l'objet. Si ces thématiques – à l'exemple de la régulation des cloches présidant à une organisation neutre du temps ou rompant celle-ci pour signaler les dangers et appeler à la célébration de Dieu ou du prince – ne sont pas nouvelles, l'ouvrage en offre quelques déclinaisons intéressantes, ainsi du cas de Strasbourg (B. A. Föllmi). Au moment de la Réforme, les pouvoirs temporels et spirituels s'y disputaient depuis longtemps la cathédrale : les autorités urbaines purent alors se l'approprier pour y acclimater la liturgie luthérienne sans en détruire les cloches ou les orgues. Les pratiques musicales dont la cathédrale avait été le siège, loin d'être érigées en symboles du catholicisme, furent au contraire adaptées à des usages nouveaux comme le chant des psaumes.

L'attitude du pouvoir est aussi liée à l'importance de la musique dans la construction des identités urbaines – c'est notamment le cas à Venise où les chanteuses des *Ospedali* contribuèrent à nourrir le mythe d'une ville entièrement dédiée à la musique (C. Giron-Panel). Mentionnées pour leurs prestations dans les guides touristiques, elles étaient en effet requises par les autorités pour participer aux festivités organisées par la République, alors même qu'elles n'étaient pas censées se produire en public. Étendre les pratiques musicales propres à une ville pouvait donc constituer un ferment d'unification à plus grande échelle. Les autorités religieuses cherchèrent ainsi à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à imposer le plain-chant parisien à l'ensemble du clergé français (X. Bisaro). Par la complexité de ses procédés musicaux, ce plain-chant ressortissait moins à une pratique liturgique universelle qu'à la musique profane et la sophistication culturelle parisiennes. Expression forte d'une identité urbaine, il était susceptible de susciter de vives résistances locales : sa diffusion contribua à cristalliser un conflit de grande ampleur entre une Église ultramontaine et une Église gallicane centralisatrice, participant malgré elle à l'unification de la nation. Inversement, la place prise par l'opéra dans les combats pour l'émancipation nationale en Europe de l'Est contribua à doter une ville comme Prague d'une forte identité musicale (P. Therr).

Plusieurs des cas étudiés attestent de processus complexes de redéfinition des liens, plus que des limites, entre profane et sacré à la fin de l'époque moderne. Genres, espaces tendent autant à se séparer – ainsi de la scène opératique et de la scène jésuite à Munich (A.-C. Magniez) – qu'à s'hybrider – ce dont témoignent aussi le plain-chant parisien ou les *Ospedali* vénitiens déjà évoqués. C'est cependant moins cette question qui intéresse les contributeurs que celle du caractère public ou privé des espaces des pratiques musicales. Les usages déterminant la nature et le degré de publicité de ces derniers connaissent en effet des bouleversements, lesquels sont le corollaire de leur processus de spécialisation. Liszt cherche ainsi à subvertir la pratique mondaine du salon pour promouvoir de nouvelles formes d'écoute de la musique (D. Erhardt). Faisant de son salon le centre d'un « Nouveau Weimar », il revendique une opposition universelle au conservatisme esthétique, pourtant fondée sur une topique de la culture nationale allemande. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la dévalorisation de la « galanterie » et de la sociabilité française est en effet sous-jacente à la critique des salons où se donnent

des exhibitions de virtuoses, ainsi que des salles de concert, bâties à Paris non sur le modèle architectoniques du théâtre, mais sur celui des salons aristocratiques où cette pratique s'était développée au XVIII<sup>e</sup> siècle (L. Schnapper).

Ces analyses confirment ainsi l'hypothèse déjà défendue par Hélène Merlin dans *Public et littérature* (1994), selon laquelle les usages sémantiques et sociaux portent en eux le souvenir des anciennes formes de communautés. Plus encore, ces configurations sociales rappellent la portée heuristique générale des conclusions d'Antoine Lilti à propos du *Monde des salons* (2005). Il s'avère nécessaire de dépasser l'opposition binaire entre public et privé et de conceptualiser des espaces mixtes, tels que ceux des pratiques mondaines. C'est ainsi qu'il devient possible de prendre la mesure des effets politiques et sociaux des usages dont ils étaient l'objet. Au-delà, c'est la dialectique même définie par Habermas, entre « sphère publique de la représentation » et « sphère publique bourgeoise », qui semble réduire la complexité des représentations et des pratiques du « public » dans la culture politique d'Ancien Régime et, donc, brouiller la compréhension de ses transformations. Or, ici, non seulement la question des effets des usages est finalement peu posée, mais on peut aussi constater que plusieurs des contributions recourent à la notion d'« espace public » sans interroger cette complexité. Elles tendent au contraire à faire de l'expression un équivalent de « lieu public » (lequel se définit par sa seule accessibilité) : leur propos paraît dès lors en retrait par rapport à la problématique proposée en introduction.

Envisagé comme un fonctionnement politique novateur, critique et démocratique, l'espace public, et le rôle tenu par les pratiques musicales dans sa construction, apparaît cependant dans le cas de Prague. L'usage éducatif, social et national de l'opéra y fit l'objet de véritables campagnes mobilisant citoyens et spectateurs s'essayant ainsi aux pratiques politiques modernes. De même, les « pompes royales » célébrées en province au XVIII<sup>e</sup> siècle constituent un terrain d'observation de la relégation progressive de la figure du prince au profit de ses sujets (G. Escoffier). Par le recours à des musiciens professionnels, ces manifestations soulignent aussi le caractère paradoxal de l'« autonomisation » des pratiques musicales dites « artistiques ». Ce processus reste en effet largement solidaire d'opérations du pouvoir, qui cherche à contrôler l'ordre sonore, des élites sociales, qui accueillent les musiciens voués à jouer dans des lieux clos, ou des entrepreneurs commerciaux tels que les facteurs de piano – de Pleyel à Steinway. Les tensions qu'il révèle auraient sans doute pu faire l'objet d'explorations plus approfondies, afin d'être mises en regard avec une analyse sociologique fine des musiciens et des publics, comme avec les arbitrages collectifs et individuels qu'amenèrent à faire les conflits entre exigences démocratiques, esthétiques et économiques. Confrontées à l'émergence de nouveaux publics et à la commercialisation de la culture, les autorités, par exemple celles des villes italiennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (C. Sorba), se trouvèrent en effet tenues de repenser la mise en commun de l'espace urbain en définissant le contenu et les formes architecturales d'un spectacle pour tous – question encore lancinante aujourd'hui. Dans une perspective comparatiste, le cas américain (R. Campos) donne tout particulièrement à réfléchir, puisqu'il se différencierait profondément des pratiques européennes par une triple soustraction des pratiques musicales à la « chose publique », par l'absence de monumentalité des lieux consacrés à la musique, par une orientation résolument commerciale des pratiques musicales et par une forte ségrégation socio-spatiale.

Inégal par l'intérêt de ces contributions, dont certaines entretiennent une relation assez lâche avec les problématiques d'histoire urbaine et d'histoire de l'espace public à l'origine du projet, cet ouvrage demeure séduisant et stimulant. Il contribue en effet indéniablement à la promotion de la musique parmi les objets dont l'histoire culturelle s'est emparée pour en renouveler la compréhension par une lecture contextualisée et pluridisciplinaire.