

Revue Appareil - n° 1 - 2008

« L'invention du concert »

David Ledent

Sous sa forme actuelle, le concert de musique classique trouve ses origines aux XVIII^e et XIX^e siècles. A l'époque des Lumières apparaissent en effet les premiers concerts qui convient un public payant et anonyme. Les oeuvres musicales commencent alors à investir l'espace public et éveillent une sensibilité musicale nouvelle. Loin d'être démocratique, le concert de musique classique, tel qu'il apparaît au XVIII^e siècle, prend cependant forme sous l'impulsion d'une couche sociale en ascension et dont les aspirations traduisent une hostilité à l'égard de l'aristocratie de cour. Interroger l'invention du concert de musique classique, c'est donc s'interroger sur les rapports entre deux couches sociales opposées au XVIII^e siècle, celle adhérant au projet des Lumières et celle attachée aux valeurs séculaires de la société de cour.

Par le biais de cette étude, nous voudrions explorer les idéaux qui entourent le concert de musique classique en tant qu'institution qui émerge au XVIII^e siècle et s'impose aux XIX^e et XX^e siècles. Il existe selon nous un imaginaire du concert de musique classique dont nous proposons d'étudier les fondements sociaux et anthropologiques. Dans sa *Sociologie de la musique*, Max Weber a ouvert la voie en montrant en quoi le processus de rationalisation caractéristique de la modernité a investi le domaine musical ⁽¹⁾. Préoccupé par les aspects techniques de la musique, Weber met en évidence une triple rationalisation : de l'espace sonore, de l'écriture et de la facture instrumentale. L'imaginaire de la musique qui prend forme au XVIII^e siècle est clairement tributaire de cette triple rationalisation. Cependant, l'analyse de Weber ne permet pas d'éclairer l'invention du concert de musique classique à travers l'apparition d'une sensibilité musicale nouvelle. La ritualisation du concert repose en effet sur une rationalisation du comportement révélatrice du processus de civilisation théorisé par Norbert Elias ⁽²⁾. Si la musique repousse techniquement les limites expressives à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce processus de rationalisation est accompagné d'un processus de civilisation qui affecte la sensibilité musicale. Ainsi, le concert de musique classique repose sur une sensibilisation des auditeurs devant le potentiel expressif des oeuvres.

La formation des concerts publics

Jusqu'au XVIII^e siècle, la musique « savante » reste confinée dans un cadre religieux (l'église) ou politique (la cour). Les formes musicales étaient alors au service de la glorification du Prince et de Dieu. Dans ce contexte, la représentation des oeuvres musicales était directement liée à un évènement particulier, la musique ne constituant pas l'objet central du spectacle. Il faut attendre la fondation du Concert Spirituel en 1725 par Philidor pour que la musique s'autonomise de tout contexte théâtral, religieux, civil ou militaire. L'institutionnalisation du Concert Spirituel est un évènement sans précédent dans l'histoire de la musique parce qu'elle est liée à l'émergence du public « moderne » ⁽³⁾. Le Concert Spirituel constitue en effet un concert public dans la mesure où il est en principe ouvert à tous, c'est-à-dire non réservé a priori à une élite sociale. Le Concert Spirituel inaugure donc un nouveau lieu d'expression où se redéfinit le sens musical. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau mentionne l'existence du Concert Spirituel et souligne son caractère public :

« Concert spirituel : Concert qui tient lieu de Spectacle Public à Paris, durant les temps où les autres Spectacles sont fermés » ⁽⁴⁾.

L'accès au Concert Spirituel n'est pas limité par la position sociale : il s'adresse à des amateurs en échange d'une participation financière. Il serait cependant erroné de parler de démocratisation car le public du Concert Spirituel fait clairement partie des couches aisées et cultivées de la population française.

Pour comprendre la formation du public « moderne » au XVIII^e siècle, il faut souligner à quel point le public du Concert Spirituel appartenait à une élite sociale qui adhérait aux idéaux des Lumières. Le concert public fait ainsi partie de ces « grandes créations [qui] naissent toujours de la dynamique conflictuelle entre les normes des anciennes couches dominantes sur le déclin [appartenant à la « société de cour »] et celles des nouvelles couches montantes »⁽⁵⁾. Le Concert Spirituel convie un public qui appartient à ces nouvelles couches montantes. L'aristocratie et la bourgeoisie qui en font partie revendiquent progressivement leur existence face à une société de cour figée dans les bienséances et les convenances de son étiquette. Le concert public vient alors s'opposer aux spectacles de la cour qui faisaient de la musique un simple divertissement, une distraction⁽⁶⁾. L'invention du concert public s'inscrit donc dans un processus d'autonomisation de la musique par rapport aux sphères religieuses et politiques. Comme l'écrit Georges Snyders : « Ainsi les hommes ne sont pas placés devant l'émotion esthétique comme devant une révélation d'essence surnaturelle ; ils y reconnaissent la forme élaborée de leur activité et tous peuvent lui accorder une place dans leur vie »⁽⁷⁾. Le Concert Spirituel consacre à la fois la musique comme objet central du spectacle et l'affirmation de soi dans le jugement esthétique. On assiste alors à une double autonomisation, celle des oeuvres musicales et celle du jugement de goût, qui manifeste l'opposition d'une nouvelle couche sociale à la société de cour. Dans le cadre des premiers concerts publics se développe une sensibilité musicale nouvelle qui délivre l'appréciation esthétique des canons dominants de la société de cour.

Tout en voulant se distinguer de la société de cour, le public du Concert Spirituel prolonge cependant certains de ses traits spécifiques. Le rituel du concert de musique classique fait apparaître une rationalisation des comportements qui contraint les auditeurs à interioriser des règles de conduite, à canaliser leurs émotions et à réfréner leur spontanéité⁽⁸⁾. Le concert de musique classique se spécifie donc autour d'un comportement marqué par une forte individualisation des auditeurs qui adoptent « un mode plus conscient de contrôle de soi »⁽⁹⁾. A l'image de la cour, le concert de musique classique constitue un lieu d'obligations réciproques où les moindres gestes et les moindres paroles peuvent faire l'objet d'un calcul conscient et méthodique⁽¹⁰⁾. La perfection formelle devient un signe distinctif qui souligne le caractère « civilisé ». Au coeur de cette perfection se trouve la Raison qui motive l'adhésion à un idéal de pacification des relations sociales. Le public du concert de musique classique se structure ainsi autour de cet idéal qui fait de la salle de concert un « lieu sacré »⁽¹¹⁾, c'est-à-dire un espace idéalisé qu'aucune attitude spontanée ne doit perturber. Le rituel du concert obéit donc à une logique sociale et symbolique qui oblige chaque spectateur à rationaliser sa conduite et ses affects.

L'invention du concert de musique classique et la ritualisation qui l'accompagne révèlent une sensibilité musicale nouvelle. Cette sensibilité reflète certains idéaux des Lumières en ce qu'elle valorise la capacité à adopter un mode plus conscient de contrôle de soi. En même temps, cette sensibilité s'impose comme une réaction à l'esprit d'une société de cour qui limite les cadres de l'expressivité musicale. Il est en effet significatif que le Concert Spirituel apparaisse lorsque la musique devient un spectacle en soi qui s'adresse à l'imagination d'auditeurs attentifs. La musique n'est alors plus dépendante d'un événement différé, elle devient l'événement elle-même. L'autonomisation des oeuvres musicales par rapport aux domaines politiques et religieux marque parallèlement l'autonomisation du goût dans la mesure où la création n'est plus instituée à la louange du Prince ou de Dieu. Le Concert Spirituel invente le public moderne comme récepteur attentif et attentionné, au coeur d'un spectacle qui éveille le jugement individuel⁽¹²⁾. Les auditeurs ne sont plus des membres passifs, ils sont désormais des sujets attentifs aptes à émettre un jugement de goût. On comprend alors mieux pourquoi la rationalisation du comportement devient primordiale dans le concert de musique classique : elle est la condition sociale du partage de l'émotion musicale. Seulement, pour qu'il y ait partage, il faut qu'il y ait reconnaissance de la singularité de l'autre dans sa capacité à juger. La rationalisation du comportement repose donc sur la reconnaissance de l'autre comme sujet de contemplation. A ce titre, le Concert Spirituel inaugure cette reconnaissance en consacrant une sensibilité de l'intériorité. L'invention du concert public révèle de manière significative l'individualisation du spectateur, non comme monade isolée des autres, mais comme sujet doté de catégories esthétiques qu'il peut désormais confronter avec celles des autres. Elias souligne ainsi l'individualisation de la sensibilité esthétique dans le processus de civilisation : « Coupés

et à l'abri en quelque sorte les uns des autres, ils [les auditeurs] s'interrogent tous, chacun pour soi, sur l'écho que l'oeuvre éveille en eux ; chacun se demande si elle lui agréée personnellement et ce qu'elle lui fait individuellement ressentir. Non seulement l'individualisation des sentiments, mais en même temps un haut degré d'introspection jouent un rôle central, aussi bien dans la production que dans la réception de l'art. L'une et l'autre témoignent en l'occurrence d'un haut niveau de conscience individuelle » (13). On assiste au XVIII^e siècle à une autonomisation du jugement de goût qui rend le public plus attentif devant les oeuvres (14). Le Concert Spirituel invente donc le public « moderne » en ce sens qu'il rend les oeuvres publiques. En investissant l'espace public, les oeuvres musicales deviennent potentiellement accessibles à tous. Le concert public met en scène la sensibilité musicale et sa communicabilité. Il est d'ailleurs significatif que Rousseau consacre un article à la sensibilité dans son *Dictionnaire de musique* :

« Sensibilité : Disposition de l'âme qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'Auditeur la vive impression des beautés de la Musique qu'on lui fait entendre » (15).

Une nouvelle forme de sensibilité musicale

Au cours du XVIII^e siècle, l'individualité de l'auditeur devient une catégorie centrale dans le dispositif du concert public. Ce dispositif institue un idéal de partage des émotions, ce qui a pour effet de neutraliser les différences sociales et culturelles qui peuvent exister entre les individus. Bien que l'accès au concert ne soit pas réellement démocratique au XVIII^e siècle, l'expérience musicale tend à se redéfinir lorsque l'oeuvre devient un objet public délivré de toute dimension sacrée ou politique (16). Les concerts publics inaugurent donc une nouvelle forme de sensibilité musicale qui repose sur l'individualisation et le partage. Ce qui semblerait relever du paradoxe n'est ni plus ni moins au coeur de l'esthétique kantienne. Kant met en évidence un double processus d'autonomisation du goût (chacun peut juger indépendamment de ses qualités sociales) et de communicabilité du goût (chacun recherche l'adhésion des autres). Ainsi, lorsqu'un individu « dit qu'une chose est belle, il attribue aux autres la même satisfaction, il ne juge pas seulement pour lui, mais pour autrui et parle alors de la beauté comme si elle était une propriété des choses. C'est pourquoi il dit : la chose est belle et dans son jugement exprimant sa satisfaction, il exige l'adhésion des autres, loin de compter sur leur adhésion, parce qu'il a constaté maintes fois que leur jugement s'accordait avec le sien » (17). Le public du concert de musique classique prend ainsi forme autour du partage de la sensibilité musicale (18), ce qui renvoie directement au caractère « réfléchissant » de la faculté de juger. La rationalisation des affects permet aux auditeurs de signifier leur idéal de partage des impressions musicales entre *ego* / égaux. Dans ce contexte, la réception des oeuvres n'est plus conditionnée par le canon esthétique des couches dominantes. On ne se plait plus à déchiffrer le sens univoque de l'oeuvre musicale. Propulsée dans un espace public composé d'*ego* / égaux anonymes, l'oeuvre devient potentiellement indéterminée, sans limite tangible. D'ailleurs, « le Concert Spirituel apparaît bien comme un lieu d'expression libre », « un lieu de transgression » (19). La rationalisation du comportement permet à chaque auditeur d'assister à un concert intérieur. Cette rationalisation et l'économie psychique qui en découle devient une condition de l'ouverture des cadres de l'expressivité qui restaient limités dans la société de cour.

L'imaginaire du concert de musique classique prend forme au XVIII^e siècle autour d'un idéal d'égalité qui attribue à chaque individu une aptitude au jugement esthétique, source de plaisir communicable. On comprend ainsi pourquoi le concert public s'est largement répandu aux XIX^e et XX^e siècles, les couches sociales qui avaient accompagné sa naissance s'étant imposées après la chute de l'Ancien Régime. On assiste au XIX^e siècle à un déplacement du concert de musique classique vers des lieux spécialisés (théâtres, salles de concert et auditorium) qui ne dépendent plus du seul pouvoir politique. Le triomphe de la bourgeoisie au XIX^e siècle permet au concert public de s'affranchir du contrôle de l'aristocratie et de conquérir un marché sur lequel public et musiciens se trouvent désormais sur un pied d'égalité (20). Seulement, l'institution du concert de musique classique a trouvé un prolongement similaire dans le cadre des salons bourgeois. La représentation des oeuvres musicales relève ici du domaine privé puisque les participants sont des invités choisis dans un cercle fermé. Toutefois, leur sensibilité musicale rappelle directement celle du public du Concert Spirituel. Si le salon bourgeois

reproduit certaines habitudes de la société de cour ⁽²¹⁾, il n'est pas moins traversé par un romantisme qui exacerbe les individualités. L'oeuvre de Marcel Proust illustre clairement cette double structuration des mentalités (classicisme/romantisme) dans sa description minutieuse du salon bourgeois et de ses « Personnages de la Comédie Mondaine ». Une lecture de Proust permet de souligner la tension dialectique entre la rationalisation des comportements et l'exacerbation de l'intériorité. Si cette tension est au coeur de la logique du Concert Spirituel, elle va se renforcer et imprégner la sensibilité musicale au XIX^e siècle. Une telle sensibilité fait l'objet d'une description idéale-typique dans Du côté de chez Swann lorsque Proust fait le récit de la révélation musicale de Swann dans le salon des Verdurin :

« Or, quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il [Swann] vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruisante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eut rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. A la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c'était l'andante de la Sonate pour piano et violon de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret » ⁽²²⁾.

Proust met en scène la confrontation de deux individualités, l'oeuvre et l'auditeur, confrontation qui donne à l'oeuvre une dimension expressive indéfinie, l'oeuvre pouvant dès lors se constituer en souvenir. Le plaisir de Swann trouve son sens dans les virtualités de l'oeuvre devenue incommensurable :

« Il [Swann] savait que le souvenir même du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant » ⁽²³⁾.

La dimension expressive indéfinie que contient l'oeuvre musicale provoque le vertige sonore. L'usage de la métaphore spatiale chez Proust vient illustrer le déploiement des ressources sonores dont l'espace est analogue à l'espace cosmologique, indéterminé et sans limite tangible. La musique repousse ainsi les limites spatiales, temporelles et émotionnelles. La phrase qui suit ? écrite à l'aube du romantisme ? illustre la relation significative entre une sensibilité musicale nouvelle et un imaginaire de la démesure :

« L'empire de la musique est donc aussi vaste, aussi infini que celui des passions humaines » ⁽²⁴⁾.

L'expérience du concert de musique classique place l'auditeur devant des ressources sonores illimitées. Dans cette perspective, l'oeuvre musicale déploie son espace de significations. L'oeuvre devient alors un projet sans limite spatiale, temporelle et émotionnelle. Le concert de musique classique se structure entièrement autour de la capacité des oeuvres à être interprétées indéfiniment, auquel cas elles n'existeraient pas comme projet et seraient achevées dès leur création. En tant que projet, l'oeuvre musicale est caractéristique d'une « civilisation prométhéenne » qui cherche à se libérer de ses « déterminismes pour inventer sans cesse des mondes nouveaux et inédits » ⁽²⁵⁾. L'oeuvre musicale intègre ainsi au XIX^e siècle trois dimensions essentielles : la postérité qui autorise des redécouvertes et des re-créations continues, la virtuosité qui peut susciter des interprétations indéfinies et l'égalité qui permet à chacun de juger et de partager ses émotions. L'imaginaire du concert de musique classique est structuré autour de ces trois dimensions qui font de l'expérience musicale une

expérience toujours renouvelée et des oeuvres musicales des oeuvres toujours inachevées.

On mesure ainsi l'impact du romantisme sur l'imaginaire du concert au XIX^e siècle. Dans ce siècle qui consacre le machinisme et la raison technique, le concert de musique classique semble dessiner un espace de résistance à la réduction de l'homme à une force productive ⁽²⁶⁾. La virtuosité des musiciens vient signifier dans ce contexte la capacité à s'affranchir des difficultés techniques en transcendant les limites de tout mécanisme (instrumental, physiologique et mental). La virtuosité ne repose donc pas seulement sur une simple démonstration technique : elle met en scène un homme prométhéen qui interprète librement et indéfiniment les oeuvres musicales ⁽²⁷⁾. La virtuosité fait de l'oeuvre une re-création permanente qui résiste à l'instrumentalisation du temps. On voit ainsi comment le concert de musique classique s'intègre dans l'imaginaire romantique fondé sur la critique d'une modernité dont le fondement anthropologique est de vouloir faire table rase du passé ⁽²⁸⁾. Le concert de musique classique permet de faire revivre indéfiniment les oeuvres. Investie d'une dimension incommensurable, les oeuvres musicales peuvent éveiller les souvenirs individuels à la recherche du temps perdu.

Conclusion

A travers cette étude, nous avons pu montrer que le concert de musique classique ne repose pas sur un simple repli égoïste sur soi. L'adhésion à un idéal commun que révèlent la retenue et la discrétion du public traduit un haut degré d'intériorisation des règles de conduite. La rationalisation du comportement obéit ainsi à une logique sociale et symbolique qui fait du concert le lieu de la confrontation entre l'individualité de l'oeuvre et l'individualité des sujets, le concert permettant de repousser les limites de l'expressivité musicale. Le concert n'impose donc pas arbitrairement des règles pour réfréner le plaisir. Bien au contraire, l'intériorisation de ces règles vient signifier une idéalisation du plaisir musical car les règles de conduite sont instituées et respectées pour ne pas troubler l'attention de l'autre ⁽²⁹⁾.

Le concert de musique classique consacre alors un idéal de musique pour la musique dans la mesure où il est basé sur la recherche de l'absolu musical. En mettant en suspension le temps, le concert autorise une telle recherche qui éveille l'intériorité de l'auditeur. C'est pourquoi, son attitude ascétique doit être comprise, non comme un refus du plaisir esthétique, mais au contraire comme la reconnaissance inconsciente de la singularité de chaque auditeur considéré comme sujet réflexif. On peut donc appréhender le concert de musique classique comme une configuration dont l'analyse valide le théorème d'Elias : plus les relations réciproques entre les individus sont denses, plus est forte la conscience qu'ils ont de leur autonomie. Un tel renforcement du niveau de conscience s'inscrit dans un processus de civilisation qui se structure autour d'un idéal de pacification des relations sociales. Dans le concert de musique classique, le comportement est rationalisé pour intérioriser le concert lui-même. Classicisme et romantisme ne s'opposent donc pas : ce sont les deux pôles dialectiques qui fondent la « modernité » du concert de musique classique.

1. Max Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* [1921], Paris, Métailié, 1998.

2. Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1975 ; Norbert Elias, *La société des individus* [1987], Paris, Arthème Fayard, 1991.

3. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900 ; Martha Rioux, Jean-Yves Patte, *Le Concert Spirituel. 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996.

4. Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique » [1765], *Oeuvres complètes. Ecrits sur la musique*, Tome V, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995, p. 722.

5. Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Paris, Seuil, 1991, p. 18-19.

6. Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'une génie*, p. 143.
7. Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Vrin, 1968, p. 121.
8. De telles exigences de comportement trouvent leur origine à la Renaissance lors de la création des Académies. Le règlement de l'Académie de poésie et de musique de Baïf (créée en 1570 et instituée par décret royal) impose à ses membres discrétion et retenue pour ne pas perturber le spectacle musical (Frances Yates, *Les académies en France au XVI^e siècle* [1947], Paris, PUF, 1996, p. 440).
9. Norbert Elias, *La société des individus*, p. 265.
10. Cette disposition d'esprit définit une économie psychique qui répond clairement aux exigences du *classicisme* : « Ce qui caractérise le classicisme, c'est la même ordonnance claire et rationnelle des structures, le calcul minutieux de l'effet et de la valeur de prestige de l'ensemble, l'absence de toute ornementation spontanée, de tout étalage non contrôlé de sensibilité » (Norbert Elias, *La société de cour* [1933], Paris, Flammarion, 1985, p. 109).
11. Bernard Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 229.
12. Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'Homme à la découverte de la musique*, Paris, L'Harmattan, 1961, p. 292-298.
13. Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, p. 78-79.
14. Il faut bien sûr replacer avec Elias l'individualisation de la sensibilité dans le cadre de la théorie du processus de civilisation. Le public du Concert Spirituel manifeste une sensibilité nouvelle dans le cadre de la redéfinition de la création musicale. L'individualisation du jugement de goût et la libération de l'imagination créatrice sont deux phénomènes concomitants qui s'inscrivent dans un processus d'autonomisation de l'art. Au cours de ce processus, « l'artiste en est plus largement remis à la règle qu'il s'impose lui-même pour le contrôle et la canalisation de son imagination » (Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, p. 232).
15. Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique », p. 1036.
16. Peter Szendy souligne que la notion d'oeuvre musicale est « le résultat d'une construction, d'une *édification muséale* » (Peter Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 62). Le concert de musique classique présente ainsi les mêmes propriétés que le musée, ces deux institutions faisant de l'oeuvre un objet public livré au jugement esthétique de chacun (Jean-Louis Déotte, *Le musée. L'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993).
17. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Vrin, 1993, p. 75.
18. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.
19. Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 55-58.
20. Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*, p. 69-70.
21. Norbert Elias, *La société de cour*, p. 15.
22. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 1988, p. 208.

23. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 343-344.
24. André Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique* [1797], Vol. III, New York, Da Capo Press, 1971, p. 324.
25. Roger Bastide, « Prométhée ou son vautour » [1973], dans *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1997, p. 164.
26. Dans *Le sens musical*, John Blacking invite sociologues et ethnologues à comprendre le sens de l'expérience musicale lorsqu'elle « ré-enchanter » le monde. La musique peut constituer dans toute culture un espace de résistance aux inquiétudes parce qu'elle transcende et sublime la réalité vécue (John Blacking, *Le sens musical* [1973], Paris, Minuit, 1980, p. 121-129).
27. Nous renvoyons aux analyses fines de Françoise Escal sur les représentations sociales et symboliques qui entourent la virtuosité en pleine période romantique (Françoise Escal, *La musique et le Romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 53-98).
28. Michael Löwy et Robert Sayre définissent le romantisme comme une critique de la modernité « au nom de valeurs et d'idéaux du passé » (Michael Löwy, Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 30). On peut ainsi voir dans le concert de musique classique une critique romantique de la modernité dans la mesure où il repose sur la capacité des œuvres à être interprétées indéfiniment.
29. Dans *Sport et civilisation*, Elias esquisse une analyse du concert de musique classique qui trouve un écho dans cette étude. Il montre bien en quoi cette forme de représentation musicale s'inscrit dans un processus de civilisation au cours duquel se diffuse un nouvel habitus psychique qui repose sur un mode plus conscient de contrôle de soi. Le concert de musique classique participe donc du processus de civilisation puisqu'il exige des auditeurs une intériorisation du contrôle social (Norbert Elias, *Sport et civilisation. La violence maîtrisée* [1986], Librairie Arthème Fayard, 1994, p. 64-66).

Pour citer ce document:

David Ledent, « L'invention du concert », *Revue Appareil* [En ligne], Revue Appareil - n° 1 - 2008, , Mis à jour le février 2008

URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=83>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)