

L'institutionnalisation des concerts publics

Enjeux politiques et esthétiques

David Ledent

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/appareil/809>

DOI : 10.4000/appareil.809

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

David Ledent, « L'institutionnalisation des concerts publics », *Appareil* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 29 mai 2009, consulté le 21 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/809> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.809>

Ce document a été généré automatiquement le 21 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

L'institutionnalisation des concerts publics

Enjeux politiques et esthétiques

David Ledent

- 1 Le « concert public » est une invention récente dans l'histoire de la musique occidentale. En effet, l'idée qu'une représentation musicale, et strictement musicale, fasse l'objet d'un accès public, c'est-à-dire soit en principe ouverte à tous moyennant finance, remonte au XVIII^e siècle et s'institutionnalise progressivement sous la forme de concerts publics. La date clé est celle de 1725 lorsque Philidor crée le Concert spirituel, institution qui expérimente de nouvelles modalités de diffusion des œuvres musicales. Au cœur de cette institution se trouve plusieurs principes : un accès aux concerts qui n'est plus exclusivement réservé à l'aristocratie, un usage des œuvres en dehors des cadres politiques et religieux de la cour et de l'Église, une musique qui devient théoriquement l'objet central du spectacle. Le Concert spirituel fait apparaître de manière significative ces principes qu'il faut penser à l'aune des idéaux des Lumières, la conquête de l'espace public dans le domaine de la représentation des œuvres musicales faisant époque avec les changements politiques et sociaux qui affectent alors la société française. À un basculement du régime politique répond celui du régime esthétique qui invente de nouvelles institutions et de nouvelles figures. Nous proposons d'analyser la mise en place de ce régime à travers la formation sociale et historique des concerts aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Quelques éléments d'histoire du concert dans la première moitié du XVIII^e siècle

- 2 La cour demeure au début du XVIII^e siècle un des hauts lieux de la scène artistique et musicale, celle de Louis XIV s'imposant comme un modèle de référence pour affirmer la puissance politique de la monarchie absolue. Si la musique conserve ici sa fonction de divertissement, elle vient surtout refléter le prestige culturel et social de l'élite aristocratique. C'est pour cette raison que le nombre de musiciens employés à la cour

était un élément pour exprimer symboliquement la puissance du Prince. Que l'on pense à l'orchestre des 24 violons de Lully qui avait pour principes « le soin de jouer juste », « l'uniformité du maniement de l'archet chez tous les membres de l'orchestre » et la nécessité de « bien connaître et garder les mouvements de chaque pièce¹ ». L'unité orchestrale ainsi formée symbolise la grandeur de l'élite aristocratique.

- 3 La volonté de reproduire le prestige social de la cour a conduit de riches particuliers à l'imiter en proposant des soirées musicales et des récitals privés. Au XVIII^e siècle, l'aristocratie et la bourgeoisie offrent de plus en plus souvent des concerts privés à un public d'invités². Initié par le violoniste John Banister en 1672, un nouveau type de spectacle musical fait son apparition à la fin du XVII^e siècle : les concerts donnés par un musicien à son propre domicile. Pour s'assurer un revenu, certains musiciens pouvaient avoir recours à ce type de concert en mettant en place une sorte d'abonnement. Quant aux académies, elles continuent à fonctionner au XVIII^e siècle selon la tradition des siècles précédents³. Tous ces concerts, privés ou publics, demeuraient réservés à une élite sociale. Le public qui les formait était sélectionné au sein de cercles fermés. Aussi faut-il parler ici de « public » avec précaution dans la mesure où celui-ci était encore restreint et privilégié.
- 4 Face à ces institutions musicales enracinées dans une tradition sociale, une nouvelle forme d'institution musicale voit le jour au XVIII^e siècle. L'apparition des premiers concerts publics, que nous pouvons appréhender sous une forme idéale-typique, est un événement majeur dans l'histoire de la musique occidentale⁴. Ces concerts présentent deux aspects essentiels : ils convient un public composé d'anonymes qui paient leur entrée et ils sont indépendants de toute autre forme d'événement (religieux, politique, théâtral, militaire ou civil). On peut alors parler d'une autonomisation progressive du concert public au XVIII^e siècle dans la mesure où *la musique devient l'objet central du spectacle*. Un pas avait été fait dans cette direction avec l'ouverture en 1632 d'un théâtre d'opéra régulier par les princes Barberini qui instituèrent l'entrée payante. Il faut néanmoins attendre encore plus d'un siècle pour que l'accès public s'institutionnalise également. En 1725, Philidor fonde le « Concert spirituel » qui devient le premier concert public payant, accessible *en principe* à tous, c'est-à-dire non réservé *a priori* à une élite sociale⁵. Dans son dictionnaire de musique, Rousseau mentionne l'existence de ce concert dont il souligne l'aspect public :

Concert spirituel : *Concert* qui tient lieu de Spectacle Public à Paris, durant les temps où les autres Spectacles sont fermés (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Article « Concert spirituel », 1765)⁶.
- 5 Le Concert spirituel s'adresse à des amateurs éclairés mais il conserve ce rôle particulier d'« élever l'âme » des auditeurs comme son nom veut l'indiquer. Il faut en effet souligner que les concerts publics sont en partie les héritiers de la philosophie de l'académie de Baïf, la musique permettant d'exprimer sur un mode symbolique certains idéaux de la « civilisation » occidentale, entre ceux séculiers de l'aristocratie et ceux d'une bourgeoisie revendiquant de plus en plus un pouvoir social. Cependant, la naissance du Concert spirituel s'inscrit dans une logique nouvelle qui l'oppose à l'académisme encore prédominant dans la société de cour.
- 6 Il est en effet significatif que le Concert spirituel ait été sujet à de multiples obligations visant à l'écartier de toute concurrence avec l'Académie royale de musique qui détenait alors le monopole de l'exercice musical légitime. Toute initiative était subordonnée à la volonté du directeur de cette académie. Lorsque le Concert spirituel est créé en 1725

par Philidor, le directeur de l'époque autorise son activité à condition qu'elle ne représente ni musique française ni opéra. Une salle des Tuileries, la salle des Cent-Suisses est cependant mise à disposition pour que les concerts puissent avoir lieu dans un cadre, mais Philidor n'obtient aucun financement. Le Concert spirituel est même contraint de verser une redevance particulièrement élevée à l'Académie royale, contrainte économique qui la mettra d'ailleurs souvent en grande détresse financière.

- 7 Il faut donc souligner à quel point le Concert spirituel a dû faire face à de nombreux obstacles pour institutionnaliser un nouveau mode d'exposition des œuvres musicales, et ce malgré le succès croissant pour ce type de spectacle. Ce succès était clairement lié au développement d'un goût pour la musique instrumentale que le Concert spirituel avait l'objectif de promouvoir. En diffusant une musique à des couches sociales plus larges que celles de l'aristocratie de cour, cette institution fut le théâtre de la formation d'une sensibilité et d'un goût nouveaux pour la musique orchestrale. Le Concert spirituel constitue dans l'histoire de la musique le premier spectacle musical qui a mis en valeur les musiciens et l'orchestre, face à un public davantage conscient des possibilités expressives des œuvres musicales. Aucun autre type de spectacle musical n'a eu dans cette première moitié du XVIII^e siècle l'ambition de mettre en valeur la dimension esthétique de la musique.
- 8 Le Concert spirituel diffusait de la musique aussi bien vocale qu'instrumentale, française qu'italienne, en dépit des restrictions imposées par l'Académie royale de musique. Le Concert spirituel est une « tribune libre⁷ » qui dépasse les querelles partisans et idéologiques. Il reflète fondamentalement l'autonomisation des spectacles musicaux indépendamment de toute représentation religieuse ou politique. Il constitue un spectacle en soi où l'on expérimente pour la première fois le goût musical. Selon Claude Jamain, le Concert spirituel « apparaît comme un lieu d'expression libre⁸ » qui abolit – ou plus précisément *neutralise* dans l'imaginaire – les barrières sociales. Cette institution met alors en scène, de manière radicalement nouvelle, la confrontation entre un objet de contemplation esthétique, l'orchestre, et un sujet réflexif, l'auditeur « moderne ».

Un concert « public »

- 9 Le Concert spirituel inaugure un nouveau mode d'exposition des œuvres musicales, un nouveau lieu d'expression et un nouveau public désormais attentif aux œuvres elles-mêmes. Bien sûr, le fait qu'un concert s'adresse à un public indépendamment du statut social n'est pas une invention du XVIII^e siècle. Les académies de la Renaissance s'étaient déjà fixé comme objectif de « démocratiser » l'accès à la musique « savante ». Mais l'autonomie du spectacle musical n'est pas encore acquise. Comme le remarque Jacques Chailley : « Que la musique pût devenir un spectacle en soi, avec le billet d'entrée au guichet, est une idée qui, sous sa forme actuelle, ne date guère que du XVIII^e siècle et demeura exceptionnel jusqu'au milieu du XIX^e ».
- 10 Le Concert spirituel formule l'idée selon laquelle quiconque *peut* assister à un spectacle musical dans le but de l'apprécier *en tant que tel*. Étonnamment, son règlement était peu strict, ce qui donnait lieu à des bavardages et à des allées et venues de la part des spectateurs. Mais cette apparente indiscipline ne contredit pas la volonté croissante d'exercer une sensibilité et un goût nouveaux pour la musique : « On échange des

propos badins, des impressions d'esthète, des compliments et des billets circulent. On s'interpelle, on se congratule¹⁰ ».

- 11 Au-delà de l'aspect mondain qui structure les relations sociales pendant les premiers concerts publics, les spectateurs manifestent leurs impressions esthétiques de manière démonstrative :

Cet auditoire avait cependant de grandes prétentions à se connaître en art, et soit naturellement, soit par mode, il était devenu extrêmement démonstratif ; les « petits maîtres » qui prétendaient donner le ton à l'assemblée, exprimaient à haute voix leur opinion pendant l'exécution, criant « C'est superbe » ou « C'est détestable », et joignant leurs battements de mains au bruit de l'orchestre sans attendre la *coda* ; pour aider Legros à « italianiser » le Concert [spirituel], ils avaient adopté l'usage des mots *bravo*, *bravissimo*, et ils demandaient souvent le *bis* aux virtuoses¹¹.

- 12 Il serait erroné de penser avec nos idées actuelles que de telles attitudes démonstratives constituent une forme d'indiscipline. Au contraire, elles manifestent une attention aiguë devant le spectacle musical. Ainsi apparaît la figure moderne du « mélomane » que l'aristocratie a longtemps considéré comme un vulgaire dilettante. Il est alors fondamental d'appréhender le Concert spirituel comme « un lieu de transgression¹² » potentiellement ouvert à tous pour le plaisir auditif.

- 13 Il faut cependant bien insister sur le fait que l'aspect significatif du Concert spirituel réside au niveau de ce potentiel et non d'une démocratisation réelle. Si démocratisation il y a, elle reste en effet toute relative dans la mesure où « seul un public aisé peut s'offrir un tel divertissement¹³ ». Mais en faisant du plaisir musical sa fonction première, le Concert spirituel marque l'avènement d'un jugement de goût autonome, délivré de l'avis du Prince¹⁴.

- 14 Au cours du XVIII^e siècle, l'individualité de l'auditeur devient ainsi 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 encore dans les faits réellement démocratique au XVIII^e siècle, l'expérience musicale tend à se redéfinir lorsque l'œuvre devient un objet public délivré de toute dimension sacrée ou politique¹⁵. Les concerts publics inaugurent donc une nouvelle forme de sensibilité musicale qui repose sur l'individualisation et le partage.

- 15 Ce qui semblerait relever du paradoxe n'est ni plus ni moins au cœur 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 sien¹⁶.

- 16 Le public du concert de musique classique prend ainsi forme autour du partage de la sensibilité musicale¹⁷, 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 œuvres n'est plus conditionnée par le canon esthétique des couches

dominantes. On ne se plaît plus à déchiffrer le sens univoque de l'œuvre musicale. Propulsée dans un espace public composé d'*ego/égaux* anonymes, l'œuvre devient potentiellement indéterminée, sans limite tangible.

- 17 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 exclusivement du 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 peuvent désormais se trouver sur un pied d'égalité¹⁸.

Le concert au lendemain de la Révolution et au XIX^e siècle

- 18 La Révolution supprime le Concert spirituel, institution musicale associée à l'Ancien Régime. Il n'en demeure pas moins que l'essor institutionnel du Concert spirituel annonçait celui des concerts publics tout au long du XIX^e siècle. En mettant fin aux privilèges, la Révolution fait disparaître une institution d'Ancien Régime, mais la forme « concert public » inaugurée par le Concert spirituel ne va cesser de s'émanciper¹⁹. Ce sont désormais comme *ego/égaux* que les auditeurs du concert public vont pouvoir s'identifier. Si le Concert spirituel disparaît, les idéaux qui l'entourent au XVIII^e siècle se propagent après une Révolution qui consacre l'égalité sociale des citoyens. Au Concert spirituel vont succéder d'autres institutions semblables – tels que les Concerts du cirque du Palais-Royal – qui prennent le relais.
- 19 Avec la Révolution, l'ouverture de la musique à l'espace public comme espace polémique où des citoyens égaux exercent leur compétence critique se confirme. Jean Mongrédien écrit :
- Sans aller jusqu'à parler d'une *démocratisation* de la musique, il est bien certain toutefois que, par rapport au XVIII^e siècle où cet art restait davantage l'apanage des salons aristocratiques et d'une société privilégiée, la Révolution a en un certain sens désacralisé le concert et permis à des classes sociales plus larges d'y accéder²⁰.
- 20 On peut appréhender doublement cette « désacralisation ».
- 21 Elle est tout d'abord religieuse dans la mesure où le concert public enlève toute dimension sacrée à la musique dans l'exercice de la sensibilité par un sujet esthétique. Le Concert spirituel conservait cette dimension parce qu'il restait animé par une mission d'élévation de l'âme des auditeurs. En réalité, l'institutionnalisation du Concert spirituel marque une phase décisive du déplacement de la fonction sociale de la musique. Dans le cadre du Concert spirituel se côtoient encore musique profane et musique sacrée, idéal d'harmonie politique et idéal d'harmonie religieuse. Avec la Révolution, le concert public bascule du côté de la symbolisation politique en sacralisant l'idéal d'égalité sociale des auditeurs.
- 22 C'est ce qui fait apparaître une autre « désacralisation », celle du privilège aristocratique qui réserve la musique à une noblesse, porteuse légitime de la grandeur

artistique. La Révolution désacralise cette légitimité qui associait naturellement la noblesse à la musique savante. Avec la Révolution, la musique savante peut désormais être appréciée par tous, indépendamment de qualités sociales. Une telle égalisation sociale de l'accès aux œuvres musicales du répertoire jusqu'alors réservée à une élite sociale n'est pas limitée aux capitales culturelles, ni à un type de musique, mais s'étend dans un processus de civilisation de l'écoute musicale.

23 Pourtant, si le concert public est théoriquement ouvert et accessible à tous, il n'en demeure pas moins une institution qui conserve certaines habitudes de la société de cour. De 1790 à 1830, les historiens remarquent en effet à quel point le concert était aussi un lieu de divertissement, de sociabilité, et un moyen de marquer la distinction sociale. La fonction religieuse de la musique a disparu mais les auditeurs cherchent le plus souvent dans la musique une fonction autre qu'esthétique. Les programmes sont d'ailleurs souvent élaborés pour satisfaire une volonté de distraction. Les œuvres ne doivent pas être trop longues. On évite notamment les œuvres de musique instrumentale comme les symphonies dont la durée peut être importante, jusqu'à raccourcir l'œuvre voire à choisir les meilleurs extraits de l'œuvre pour ne pas ennuyer l'auditeur.

24 Entre 1790 et 1820, la musique instrumentale n'est pas la plus représentée en concert, le *bel canto* et la romance²¹ lui étant largement préférés. Il est rare qu'un concert soit intégralement consacré à des œuvres symphoniques²². Les programmes jouent au contraire sur la diversité des œuvres : on mélange musique symphonique²³ (de préférence des symphonies concertantes ou des concertos), extraits d'opéra sans oublier les incontournables pièces de virtuosité qui ébranlent l'émotion des auditeurs. Le concert public est alors un composé de divertissement, d'éclectisme, de démonstration technique et d'émotion. Jean Mongrédien souligne à quel point les concerts publics au début du XIX^e siècle évitaient « tout ce qui pourrait engendrer la monotonie pour garder l'attention du public²⁴ ». On comprend pourquoi Liszt a trouvé une grande satisfaction auprès du public viennois :

Je dois le dire : depuis que je joue du piano, dans mes fréquents contacts avec les *dilettanti* de tous les pays, je n'ai point rencontré de public aussi sympathique que celui de Vienne ; il est enthousiaste sans aveuglement, sévère sans injustice ; son éclectisme judicieux admet tous les genres et ne repousse rien par prévention. S'il y avait à Vienne un peu plus de mouvement et d'activité, un peu plus de *savoir-faire* dont il y a peut-être trop à Paris, Vienne deviendrait sans contredit le centre du monde musical (Franz Liszt, Lettre VIII, 1838)²⁵.

25 Pour autant, la musique n'est pas uniquement source de distraction. Le succès de la romance et de l'*opera buffa* n'empêche pas le développement d'une écoute attentive qui prend forme au XVIII^e siècle. Si la musique instrumentale est peu présente dans les concerts publics de 1790 à 1820, elle fait l'objet d'un travail minutieux de la part de l'Orchestre des élèves du Conservatoire de Paris. Les auditions de ces élèves donnent en effet lieu à des concerts publics dont l'excellence artistique est attestée par les musiciens et les critiques de l'époque. Cette excellence était un but fixé par le Conservatoire. La formation de chaque musicien s'accompagnait d'un travail régulier dans l'Orchestre des élèves dont le répertoire intégrait les œuvres symphoniques les plus difficiles à exécuter. C'est en 1807 que la musique symphonique de Beethoven est introduite en France dans le cadre des concerts de l'Orchestre des élèves du Conservatoire. En 1828, Habeneck, professeur de violon au Conservatoire, fonde la

Société des concerts du Conservatoire, officialisant l'existence de l'Orchestre des élèves dont il devient le chef.

- 26 La musique symphonique repose alors sur les conditions sociales suivantes : une édition musicale particulièrement active qui met facilement à disposition les différentes parties instrumentales, un enseignement normalisé et standardisé assuré par le Conservatoire qui permet d'affiner l'unité de l'interprétation, une facture instrumentale qui a fait d'incontestables progrès techniques. La musique symphonique est donc le fruit d'une triple rationalisation que le chef d'orchestre doit maîtriser pour parvenir à unifier l'interprétation des différents musiciens. La Société des concerts du Conservatoire est l'emblème du premier orchestre symphonique « moderne » dirigé par un chef d'orchestre. C'est à l'époque l'orchestre le plus prestigieux en Europe, celui qui a parfait l'unité orchestrale au niveau de la technique, du jeu et de l'interprétation. Certains compositeurs, comme Liszt ou Saint-Saëns, soulignent le sublime orchestral que procure l'audition des œuvres symphoniques de Mozart, Haydn et Beethoven qui fournissent la plus grande partie du répertoire. La réputation de la Société des concerts du Conservatoire sera constante tout au long du XIX^e siècle.
- 27 Le public des concerts donnés par la Société des concerts du Conservatoire est essentiellement composé de connaisseurs qui ne viennent pas en dilettante. Ce public ressemble en grande partie à celui du Concert spirituel, développant une écoute attentive, sensible à l'expressivité musicale et soucieux de partager ses impressions quitte à les manifester publiquement. Progressivement, une opposition prend forme entre un public dilettante qui place la distraction au-dessus du plaisir esthétique et un public qui place le Moi au cœur de la contemplation des œuvres musicales. Cette opposition recouvre une opposition entre deux sensibilités : d'un côté, le divertissement style société de cour, de l'autre, la culture de soi (la *Bildung*)²⁶. Jean Mongrédien écrit :
- Le fossé se creuse, dans l'esprit du public, entre une Allemagne uniquement préoccupée de recherches harmoniques et instrumentales savantes et une France soucieuse avant toute chose de peindre en musique, par le truchement d'une mélodie aimable et chantante, des sentiments simples qui parlent directement au cœur²⁷.
- 28 On comprend mieux le succès de l'*opera buffa* au début du XIX^e siècle en France où les œuvres de Mozart et de Beethoven sont peu diffusées, sauf dans le cadre des concerts de la Société des concerts du Conservatoire. Il est significatif que Liszt souligne son excellence alors qu'il juge la plupart des concerts ennuyeux, surtout lorsqu'il s'agit de concerts sur le modèle des concerts de la société de cour²⁸. L'orchestre dirigé par Habeneck est un modèle qui s'affirme progressivement comme modèle de « musique sérieuse » contre un modèle de « musique légère ». En 1830, deux publics affirment leur opposition : d'un côté, un « goût italien » pour l'opéra, de l'autre, un « goût allemand » pour la musique symphonique.
- 29 Le « goût allemand » se structure autour d'une écoute attentive qui place la fonction esthétique de la musique au-dessus de tout. Le concert dessine alors un espace d'écoute qui médiatise trois catégories : l'interprète, l'auditeur et l'œuvre. Le concert articule ses trois catégories comme trois catégories affectives qui reconnaissent l'individualité du jugement de goût. Une telle reconnaissance exige une nouvelle attitude qui se répand à partir des années 1820 : si l'auditeur est attentif aux œuvres, il doit désormais éviter toute manifestation spontanée de ses émotions. Le silence devient un aspect

fondamental du concert comme *espace polémique intériorisé par chaque auditeur*. Le partage du sensible n'a plus lieu pendant le concert même. Le concert est intériorisé par l'auditeur pendant l'exécution des œuvres. Le silence de chaque auditeur exprime le respect et la reconnaissance de l'individualité de l'autre considéré comme un semblable. Le partage de la sensibilité entre *ego/égaux* se manifeste ainsi par une attitude recueillie, un silence respectueux de l'attention d'autrui. En adoptant une conduite ascétique, l'auditeur ne réfrène pas son plaisir. Il est loin d'adopter une attitude passive. Il s'agit bien au contraire de ne pas perturber le plaisir possible que peut procurer l'écoute attentive des œuvres musicales pendant le concert.

- 30 L'applaudissement à la fin des œuvres apparaît d'ailleurs dans les années 1820. On peut l'analyser comme une forme d'extériorisation de l'émotion qui est contenue pendant le déroulement des œuvres. Plus l'œuvre est longue et source de plaisir, plus les applaudissements font entendre ce plaisir. Le concert « moderne » est fondamentalement basé sur deux temporalités, celle de l'exécution de l'œuvre au cours de laquelle l'auditeur s'isole sur lui-même, s'immobilise et rationalise son comportement pour rendre possible la contemplation²⁹, et celle de l'extériorisation des émotions selon un rituel précis. Ce rituel tel que nous le connaissons aujourd'hui semble apparaître dans les années 1820 mais ne s'impose que dans la seconde moitié du XIX^e siècle³⁰. Jusqu'alors l'intériorisation et l'extériorisation des émotions n'étaient pas séparées temporellement.
- 31 Le concert de musique classique prend forme autour de représentations sociales et symboliques qui idéalisent l'individualité esthétique. Cette idéalisation est corrélative de la reconnaissance de l'identité du Moi comme *ego*. On pense ainsi aux analyses d'Alain Corbin sur la sensibilisation devant ce qui rappelle notre propre naturalité³¹. Le concert apparaît non seulement comme un espace public et polémique mais aussi comme un espace pacifié qui rejette toute manifestation incontrôlée des pulsions³². On assiste clairement au cours du XIX^e siècle à un « glissement d'un code de civilité surtout destiné à éviter la gêne d'autrui, vers un ensemble de préceptes hygiéniques qui ont aussi pour but la satisfaction narcissique³³ ». Le concert est le lieu même de la neutralisation du social extériorisé et de l'exacerbation du social intériorisé, ambivalence qui est la clef de la « modernité » d'une configuration sociale traversée de part en part par le *processus de civilisation* tel qu'il a été théorisé par Norbert Elias³⁴. Le silence est l'expression d'une idéalisation du Moi comme dénégation du social. Le concert constitue alors un environnement qui sensibilise l'auditeur autour du partage du sensible entre *ego/égaux*, partage symbolisé par le refus inconscient de reconnaître que chaque auditeur est socialement différent. Le concert apparaît donc comme l'institution qui concrétise les ambivalences de la forme symphonique dont l'un des fondements réside dans la mise à distance des antagonismes sociaux pour symboliser la convergence et l'unité autour d'un idéal d'harmonie sociale entre *ego/égaux*.

Les Concerts populaires

- 32 En 1848, la bourgeoisie détient le pouvoir économique et règne sans conteste comme classe dominante³⁵. C'est pourtant au même moment que le concert de musique classique se diffuse au niveau des classes moyennes et populaires. En 1851, Padeloup fonde la Société des jeunes artistes qui réunit des élèves du Conservatoire. Cet orchestre est remplacé en 1861 par les Concerts populaires dont le but est de rendre

accessible au plus grand nombre la musique symphonique. Les Concerts populaires se tenaient au cirque Napoléon (l'actuel Cirque d'hiver). De 1861 à 1870, ce sont plus de 4000 personnes qui assistent à chaque représentation. Il s'agit bien d'un public populaire, d'origines sociales très variées, de l'ouvrier au petit-bourgeois en passant par l'artisan, le commerçant et le fonctionnaire.

33 Dans le cadre des Concerts populaires, la musique devient accessible au plus grand nombre, l'importance du nombre de places permettant d'offrir des billets à un prix particulièrement bas. Elisabeth Bernard compare les prix d'une place de concert donné par la Société des concerts (de 2 à 12 francs) à ceux des Concerts populaires (de 75 centimes à 5 francs)³⁶. La popularisation des concerts de musique classique dépendait clairement de facteurs économiques. Le succès des Concerts populaires reposait en partie sur ces facteurs. La presse salue avec enthousiasme le succès des Concerts populaires qui réussissent le pari d'ouvrir la musique symphonique à toutes les couches sociales. Cette ouverture concrétise l'idéalisation républicaine de l'harmonie sociale, idéalisation que l'on peut rendre intelligible à la lumière du système de valeurs issu de la Révolution politique et sociale.

34 Après Habeneck, Padeloup s'impose donc comme un continuateur en diffusant la musique symphonique à toutes les couches sociales, diffusion qui concrétise l'idéal d'égalité de la Révolution. On sait que Padeloup adhérait au saint-simonisme, la musique permettant de propager une nouvelle religion humaniste à un large public. Comme l'écrit Elisabeth Bernard :

Sans doute, Jules Padeloup a été un « entrepreneur de concerts », un industriel, comme il le disait lui-même. Mais il a été également le prêtre de cette sorte de religion nouvelle, issue des écoles de pensée qui ont marqué le XIX^e siècle, et qui voulait que l'Art soit avant tout un facteur moral de civilisation, plutôt qu'un décor pour la Fête. Padeloup a été un des premiers à penser que le banquet artistique devait être élargi et accessible à tous³⁷.

35 On comprend ainsi le soutien politique (qui se traduit difficilement par un soutien financier de la part de l'État) lorsque les parlementaires accordent en 1878 une subvention aux Concerts populaires de Padeloup :

C'est certainement une des meilleures institutions qui ait pu se produire depuis quelques années, qui permet à des familles peu riches de passer deux ou trois heures le dimanche à entendre les nobles œuvres de Beethoven, de Mozart, de Haydn. Rien n'élève plus le cœur. C'est un moyen d'éducation que j'ai toujours encouragé. Je saisis l'occasion de dire tout haut qu'il n'y a pas de meilleur emploi du dimanche pour ces heures arrachées au café et au cabaret. Encourageons les concerts populaires dans la proportion de leurs sacrifices et de leurs efforts (Agénor Bardoux, ministre de l'Instruction publique, séance du 14 février 1878)³⁸.

Ils [les concerts Padeloup] sont nés d'une pensée excellente, honnête et artistique à la fois, s'il en fut ; celle de purifier et de former le goût des classes ouvrières, de les initier et de les attacher à la grande, forte et sérieuse musique, à une époque où l'art est tombé bien bas et où trop de gens allaient le chercher dans certains bouges où jamais, assurément, il ne pouvait avoir son temple ! (Madier de Montjau, député radical, séance du 14 février 1878)³⁹.

36 Le répertoire choisi par Padeloup propose les œuvres les plus prestigieuses de Mozart, Beethoven mais également des compositeurs plus récents tels que Berlioz, Schumann, Wagner et Saint-Saëns. Il s'agissait surtout d'impressionner un public de masse pour le convertir idéologiquement au saint-simonisme. Face à ce public se tenait un orchestre grandiose, tant par le nombre de musiciens que par leur niveau technique et artistique :

L'orchestre est important : vingt premiers violons, vingt seconds, douze altos, douze violoncelles, douze contrebasses, vingt-cinq instrumentistes à vent, percussion, harpe, le tout formant un ensemble de cent dix exécutants, dont quarante-quatre premiers prix du Conservatoire⁴⁰.

- 37 Berlioz ne manque pas d'éloge pour les Concerts populaires, soulignant l'écoute attentive et recueillie du public :

Le silence est religieux et profond sur ces nombreux gradins circulaires occupés jusqu'au dernier. Un vaste murmure rapidement comprimé s'y élève seul parfois quand l'émotion musicale devient trop intense dans certains passages. Mais jamais d'interruption. On attend que la dernière note ait retenti. Alors seulement éclatent les acclamations et des applaudissements dont la sincère énergie est peu connue dans nos théâtres et dans nos salles de concerts.

Monsieur Padeloup a la joie et le mérite d'avoir fondé la belle institution qui nous manquait : la partie est gagnée (Hector Berlioz, *Journal des Débats*, 12 novembre 1861)⁴¹.

- 38 La popularisation de la musique symphonique n'est pas réservée aux seuls Concerts populaires de Padeloup puisque Charles Lamoureux et Édouard Colonne vont également fonder leur société de concert sur les mêmes principes : démocratiser l'accès à la musique symphonique sans sacrifier l'excellence musicale de l'orchestre et la dimension esthétique de l'interprétation⁴². L'orchestre de Colonne est créé en 1873, celui de Lamoureux en 1881. Debussy n'hésite pas à manifester son soutien pour ces orchestres, en particulier celui de Colonne :

À propos de ce concert, qu'il me soit permis de rendre hommage à M. Colonne, dont on fêtait dimanche dernier le trentième anniversaire. À quelque point de vue qu'on se place, cela représente une carrière de conscience et de dévouement inlassable pour la musique, qui suffit à ce que l'on ne trouve aucune exagération à l'enthousiasme général, auquel je m'associe bien volontiers (Claude Debussy, *Gil Blas*, 16 mars 1903)⁴³.

- 39 Avec ces nouvelles institutions, la vie musicale connaît un essor considérable dans la seconde moitié du XIX^e siècle, essor culturel mais également social. L'ambition de Colonne a même influencé la création de plusieurs sociétés symphoniques dans les grandes villes de province : Toulouse (1862), Nantes (1866), Marseille, Brest, Versailles (1872) et Lyon (1874)⁴⁴. Les sociétés de concert se multiplient partout en France, le public se diversifie très clairement, le goût pour la musique symphonique se diffuse très largement, l'écoute attentive des œuvres est désormais instituée.

- 40 À l'issue de ce parcours socio-historique au cœur de différentes manifestations du concert public aux XVIII^e et XIX^e siècles, nous avons montré comment se met en place la singularité d'une institution qui formule et impose de nouvelles règles d'écoute, et d'un dispositif qui place l'écoute au cœur de l'expérience musicale. Cette singularité de l'institution et du dispositif offre un fil conducteur pour éclairer des réalisations effectives du concert public. Si l'on pourra toujours mettre en évidence des hiatus entre la forme idéale-typique du concert public et d'autres réalisations historiques, une sociologie historique du concert, avec l'opération synthétique qu'elle suppose, permet de le situer dans une époque qui redéfinit les cadres de l'expérience musicale. L'idée d'un concert ouvert à tous est loin de s'être pleinement réalisée, mais sa formulation a permis l'institutionnalisation de concerts publics dans un processus de civilisation de l'écoute des œuvres musicales.

BIBLIOGRAPHIE

- Bernard Elisabeth, « Jules Padeloup et les Concerts populaires », *Revue de musicologie*, t. LVII, n° 2, 1971.
- Bödeker Hans Erich, Veit Patrice, Werner Michael (eds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.
- Brenet Michel, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900.
- Burton Humphrey, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, vol. XXXVII, 1955, p. 122-147.
- Chailley Jacques, *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique* [1961], Paris, L'Harmattan, 2000.
- Chimènes Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Arthème Fayard, 2004.
- Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel. 1725-1790* [1899], Paris, Société française de musicologie, 1974.
- Corbin Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* [1982], Paris, Flammarion, 1986.
- Debussy Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- De Nora Tia, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne. 1792-1803* [1995], Paris, Arthème Fayard, 1998.
- Déotte Jean-Louis, *Le musée. L'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Elias Norbert, *La civilisation des mœurs* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- Elias Norbert, *La dynamique de l'Occident* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1975.
- Elias Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Paris, Seuil, 1991.
- Escal Françoise, Nicolas François (eds.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Jamain Claude, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Vrin, 1993.
- Kracauer Siegfried, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire* [1937], Paris, Gallimard, 1994.
- Liszt Franz, *Artiste et société* [1835-1841], Paris, Flammarion, 1995.
- Marx Karl, *Les luttes de classes en France* [1850], Paris, Gallimard, 2002.
- Mongrédien Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986.
- Patte Jean-Yves, Rioux Martha, *Le Concert spirituel. 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996.

Pedler Emmanuel, « Entendement musical et malentendu culturel. Le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n° 1, 2004, p. 127-144.

Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

Revue de musicologie, Société française de musicologie, t. 93, n° 1, 2007.

Rousseau Jean-Jacques, « Dictionnaire de musique » [1765], *Œuvres complètes. Écrits sur la musique*, t. V, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1995.

Szendy Peter, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

Taïeb Patrick, « Le Concert de Reims (1749-1791) », *Revue de musicologie*, Société française de musicologie, t. 93, n° 1, 2007.

NOTES

1. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p. 108.

2. Ce fut le cas du Fermier général (collecteur des impôts pour le roi) de La Pouplinière et de Thomas Britton.

3. Il faut noter au XVIII^e siècle un essor des académies en province, celles-ci prenant pour modèle la vie musicale parisienne. L'Académie de Baïf demeure une référence pour l'académisme du siècle des Lumières. En effet, cet académisme est soutenu par l'aristocratie et la bourgeoisie qui idéalisent le pouvoir civilisateur de la musique. Dans l'imaginaire, l'amour de la musique continue à détourner du vice, et plus particulièrement de la passion du jeu. Le développement des académies de musique aux XVII^e et XVIII^e siècles s'inscrit dans un processus de civilisation des mœurs qui fait de l'amour de la musique, non seulement un signe de prestige social, mais surtout l'expression d'un goût « civilisé ». En province, les académies de musique organisent des concerts sur le modèle des concerts publics qui fleurissent dans la capitale à partir des années 1720. C'est alors un certain esprit de démocratisation qui accompagne l'efflorescence de la vie musicale au XVIII^e siècle (Humphrey Burton, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de musicologie*, vol. XXXVII, 1955, p. 122-147).

4. Pour une approche sociologique et historique des concerts, on lira en particulier Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (eds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002 ; Françoise Escal, François Nicolas (eds.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; *Revue de musicologie*, Société française de musicologie, t. 93, n° 1, 2007.

5. Pour une histoire détaillée du Concert spirituel (administration, salles de concert, personnel, politique musicale, répertoire et programmes des concerts), on se reportera à l'ouvrage de référence de Pierre Constant, *Histoire du Concert spirituel. 1725-1790* [1899], Paris, Société française de musicologie, 1974.

6. Jean-Jacques Rousseau, « Dictionnaire de musique » [1765], *Œuvres complètes. Écrits sur la musique*, t. V, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1995, p. 722.

7. Jean-Yves Patte, Martha Rioux, *Le Concert spirituel. 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996, p. 19.

8. Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 55.

9. Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique* [1961], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 125.

10. Jean-Yves Patte, Martha Rioux, *Le Concert spirituel*, p. 25.

11. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, p. 344.

12. Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, p. 58.
13. Jean-Yves Patte, Martha Rioux, *Le Concert spirituel*, p. 21.
14. Comme le remarque Patrick Taïeb dans son analyse du Concert de Reims dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'accès au concert fait apparaître une tension, entre le fait qu'il soit réservé à une élite sociale et le fait qu'il affirme son caractère public : « À la charnière entre la sphère privée et l'espace public, un lien social spécifiquement urbain se dessine comme une voie concurrente des structures traditionnelles de l'absolutisme – la cour et l'Église – par laquelle s'accomplit la professionnalisation du musicien en même temps que l'appropriation d'une culture musicale parisienne et européenne » (Patrick Taïeb, « Le Concert de Reims (1749-1791) », *Revue de musicologie*, Société française de musicologie, t. 93, n° 1, 2007, p. 48).
15. Peter Szendy souligne que la notion d'œuvre musicale est « le résultat d'une construction, d'une *édification muséale* » (Peter Szendy, *Écoute. 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'œuvre un objet public livré au jugement esthétique de chacun (Jean-Louis Déotte, *Le musée. L'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993).
16. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Vrin, 1993, p. 75.
17. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.
18. Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Paris, Seuil, 1991, p. 69-70.
19. Cette émancipation n'est pas réservée à la France puisqu'une ville aristocratique comme Vienne connaît une augmentation régulière du nombre de concerts publics à partir de 1795. De 1795 à 1810, ce nombre passe d'une dizaine à une trentaine (Tia De Nora, *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne. 1792-1803* [1995], Paris, Arthème Fayard, 1998, p. 59).
20. Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 329.
21. La romance désigne un genre musical que l'on pourrait aujourd'hui apparenter à la chanson. Son succès au début du XIX^e siècle peut être directement relié à un goût pour ce qui relève tant du populaire que de l'aristocratique (Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, p. 235). À ce propos, Siegfried Kracauer écrit : « Au fur et à mesure que se manifestait dans la vie extérieure une tendance au matérialisme, montait un besoin croissant de s'épancher, or la musique faisait la part de l'exaltation du cœur – sinon la musique, du moins une certaine forme musicale : la romance. On vouait à ces romances un véritable culte ; si délicates et si minces qu'elles fussent, personne dans les salons n'échappait à leur emprise » (Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire* [1937], Paris, Gallimard, 1994, p. 71).
22. Tia De Nora remarque cependant que c'est à Vienne qu'apparaissent les concerts qui mettent exclusivement à disposition des auditeurs de la musique symphonique. Le modèle actuel du concert de musique classique trouve ses origines dans une vie musicale largement financée par l'aristocratie. Si un marché musical prend forme dès la fin du XVIII^e siècle, l'aristocratie continue à jouer un rôle déterminant dans la vie musicale, le mécénat étant loin de disparaître au XIX^e siècle.
23. Entre 1790 et 1830, le répertoire de musique instrumentale des concerts de musique classique est essentiellement consacré aux trois compositeurs : Haydn, Mozart et Beethoven. Les symphonies de Haydn font notamment partie des pièces incontournables (Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, p. 201).
24. Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, p. 200.
25. Franz Liszt, *Artiste et société* [1835-1841], Paris, Flammarion, 1995, p. 136.
26. On retrouve clairement l'opposition entre *Civilisation* et *Kultur* mise en évidence par Norbert Elias dans *La civilisation des mœurs* (Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1973, p. 11-51).
27. Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, p. 312-313.

28. Liszt, *Artiste et société*, « Cinquième article », p. 42.
29. On peut interpréter cette rationalisation intériorisée des affects dans le cadre de la théorie du processus de civilisation formulée par Norbert Elias. Le concert public n'invente pas la maîtrise de soi car on la trouve depuis l'Antiquité jusqu'aux concerts de l'Académie de Baïf. Ce qui prend forme au fil du XIX^e siècle, c'est une rationalisation de la maîtrise de soi dans le but de respecter l'attention de l'autre. Le processus de civilisation invente donc la figure du mélomane autour de l'idéal de la musique pour la musique, *la musique contemplée en soi, pour soi et « entre soi »*.
30. Une anecdote raconte cependant que Beethoven mit fin à un concert qu'il dirigeait après avoir demandé à plusieurs reprises à des auditeurs bavards de cesser leur conversation. Par sa situation de précurseur, Beethoven peut se permettre d'imposer de nouvelles règles de comportement qui accompagnent une nouvelle forme d'écoute, attentive et solennisée.
31. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles* [1982], Paris, Flammarion, 1986.
32. On comprend ainsi comment s'est construit le concert comme « lieu de confrontation symbolique » (Emmanuel Pedler, « Entendement musical et malentendu culturel. Le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n° 1, 2004, p. 127-144).
33. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*, p. 87.
34. Norbert Elias, *La dynamique de l'Occident* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1975.
35. Karl Marx, *Les luttes de classes en France* [1850], Paris, Gallimard, 2002.
36. Elisabeth Bernard, « Jules Padeloup et les Concerts populaires », *Revue de musicologie*, t. LVII, n° 2, 1971, p. 158.
37. *Ibid.*, p. 178.
38. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Arthème Fayard, 2004, p. 497.
39. *Ibid.*, p. 497.
40. Elisabeth Bernard, « Jules Padeloup et les Concerts populaires », p. 158.
41. *Ibid.*, p. 151.
42. Alors qu'ils n'avaient à affronter aucune concurrence jusqu'en 1873, les Concerts populaires commencent à rencontrer des difficultés financières lorsque Colonne reprend les mêmes idées que Padeloup. Dans les années 1870, les critiques à l'égard de la direction d'orchestre de Padeloup sont parfois féroces (certains n'hésitent pas à parler de son ignorance et de son incompétence...), ce qui va hâter la fin de son entreprise au profit des concerts dirigés par Colonne et par Lamoureux.
43. Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987, p. 307.
44. Elisabeth Bernard, « Jules Padeloup et les Concerts populaires », p. 159. Comme l'analyse avec justesse Siegfried Kracauer, l'essor urbain – à travers la construction des grands boulevards sous le Second Empire – s'accompagne d'une effervescence artistique incarnée en la personne d'Offenbach : « Si Offenbach surgit en même temps que le Boulevard, ce ne fut point l'effet d'un hasard : leur essence les prédestinait l'un à l'autre. Offenbach n'était-il pas, lui aussi, un émigré ? Sur le Boulevard, il rencontrait son semblable, et trouvait un espace dans lequel il pouvait planer librement. Sur le Boulevard, il se sentait chez lui, car le Boulevard n'était pas un "chez soi" au sens ordinaire du mot. Sur le Boulevard, il découvrait un esprit qui le séduisait et une affabilité qui l'invitait à s'épanouir » (Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, p. 94-95).

RÉSUMÉS

Le « concert public » est une invention récente dans l'histoire de la musique occidentale. En effet, l'idée qu'une représentation musicale, et strictement musicale, fasse l'objet d'un accès public, c'est-à-dire soit en principe ouverte à tous moyennant finance, remonte au XVIII^e siècle et s'institutionnalise progressivement sous la forme de concerts publics. La conquête de l'espace public dans le domaine de la représentation des œuvres musicales fait époque avec les changements politiques et sociaux qui affectent alors la société française. À un basculement du régime politique répond celui du régime esthétique qui invente de nouvelles institutions et de nouvelles figures. Nous analysons dans cet article la mise en place de ce régime à travers la formation sociale et historique des concerts aux XVIII^e et XIX^e siècles.

INDEX

Mots-clés : concert public, Concert spirituel, concert populaire, écoute, mélomane, processus de civilisation

AUTEURS

DAVID LEDENT

Docteur en sociologie, Maison des sciences de l'Homme Paris Nord