¿ Interrogations ?
revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales

Ledent David

Le mélomane comme figure de l'individualité

Pour citer l'article

Ledent David, « Le mélomane comme figure de l'individualité », dans *revue ¿ Interrogations ?*, N°2. La construction de l'individualité, juin 2006 [en ligne], https://revue-interrogations.org/Le-melomane-comme-figure-de-l (Consulté le 20 avril 2024).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Résumé

La figure du mélomane apparaît avec la formation des concerts publics qui placent la musique en soi au cœur du spectacle. L'autonomie de la musique par rapport aux domaines politiques et religieux est une condition de possibilité de la reconnaissance de l'individualité de l'auditeur dont le jugement de goût peut s'affirmer indépendamment de tout enjeu social. Nous étudierons ainsi le mélomane comme une figure de l'individualité qui prend forme autour d'une redéfinition de la sensibilité musicale. Une telle redéfinition peut être éclairée à la lumière du processus de civilisation tel qu'il a été théorisé par Norbert Elias.

Mots-clés : mélomane, concert, écoute musicale, sensibilité musicale, processus de civilisation.

Summary

The music lover as figure of tne individual

The figure of the music lover first appeared with the development of public concerts, which transformed music into a form of entertainment in its own right. The autonomous nature of music in relation to political and religious life is an essential factor in opening up the possibility of recognising the listener's individuality, whose judgement of taste develops independently of social influences. We shall therefore by studying the music lover as a figure of individuality that takes shape based on a whole new definition of sensitivity to music. Such a redefinition may be explained more clearly in light of Norbert Elias' theory of the Civilizing Process.

Keywords : music lover, concert, musical listening, musical sensitivity, civilizing process.

Introduction

L'amour de la musique semble insaisissable. Impalpable, immatérielle, diffuse, volatile, la musique n'a aucune signification en elle-même, échappant à toute mise en forme conceptuelle. Comment comprendre un amour qui n'a pour objet que des œuvres sans objet ? L'amour de la musique est-il aussi pur qu'il se donne à entendre ? Où peut-on l'entendre alors qu'il est indicible ? Il semble que cet indicible se trouve au cœur de l'individu, non comme monade isolée des autres individus, mais comme sujet de l'écoute musicale. L'individualité du mélomane prend forme au XVIIIe siècle avec l'individualisation du jugement de goût. Cette individualité est une revendication du sujet devant les œuvres musicales, une revendication de sa singularité et de son intériorité.

Cette étude a pour objet les conditions sociales, politiques, philosophiques et historiques de production d'une telle revendication. L'individualité du mélomane ne constitue pas une catégorie universelle : elle s'institue tout au long des XVIIIe et XIXe siècles avec l'essor continu des concerts publics de musique classique en dehors de tout contexte politique ou religieux [1]. C'est en effet dans le cadre des premiers concerts publics qu'apparaît une sensibilité musicale qui place l'attention de l'auditeur au cœur de la mise en spectacle des œuvres. L'individualisation du jugement esthétique n'affecte pas seulement les goûts comme contenus [2] mais comme mises en forme sensible des idéaux des Lumières. L'individualité du mélomane est une construction sociale et historique qui s'inscrit dans un processus de diffusion d'une sensibilité nouvelle devant les œuvres musicales. L'enjeu de ce travail est d'inscrire l'avènement concomitant du concert public et du mélomane dans le processus de civilisation tel qu'il a été théorisé par Norbert Elias [3]. On assiste au cours de ce processus à une sensibilisation de l'auditeur qui devient plus réflexif, plus conscient de l'autonomie de son jugement esthétique [4]. Nous proposons ainsi d'analyser la construction sociale et historique du mélomane comme figure de l'individualité à la lumière du processus de civilisation.

L'invention du mélomane

La figure moderne du mélomane apparaît avec la naissance des concerts publics au cours du XVIIIe siècle. L'évènement historique majeur est la création à Paris du Concert Spirituel en 1725 par Philidor [5]. Le Concert Spirituel s'impose en effet comme le premier concert public tel que nous le connaissons encore aujourd'hui, c'est-à-dire avec une entrée payante et anonyme. Le Concert Spirituel s'adresse à des auditeurs qui se déplacent pour l'amour de la musique elle-même, indépendamment de tout autre évènement, religieux,

politique, théâtral ou militaire. Le public du Concert Spirituel se distingue donc résolument du public de la société de cour dans son attitude vis-à-vis de la musique. Tandis que la musique a une fonction ornementale dans le cadre de la société de cour – ce qui ne signifie pas pour autant que le plaisir esthétique n'existe pas –, le Concert Spirituel installe la musique au cœur du spectacle. La musique devient l'enjeu même du concert. Le public du Concert Spirituel adhère ainsi à une conception nouvelle de la musique : la signification des œuvres n'est plus limitée par un cadre formel légitimé par le canon esthétique de la société de cour, elle devient l'affaire de chaque auditeur en fonction de l'écho que les œuvres provoquent en lui-même. Il faut bien souligner à quel point cet exercice de l'individualité s'impose au moment où les idéaux des Lumières placent un sujet rationnel au cœur de l'expérience du monde. On voit ainsi apparaître au XVIIIe siècle une sensibilité musicale nouvelle qui repose sur l'individualisation de l'écoute et du jugement esthétique. C'est plus particulièrement le rapport aux œuvres musicales qui se trouve redéfini dans le cadre du Concert Spirituel comme « *lieu d'expression libre* » [6]. Le Concert Spirituel est *en principe* ouvert à tous, c'est-à-dire que son accès n'est pas réservé *a priori* à une élite sociale. Le Concert Spirituel apparaît comme un concert public dans la mesure où les œuvres représentées ne sont plus confinées dans le domaine politique (la cour) ou religieux (l'église) mais investissent l'espace public. Conscient des changements qui affectent la vie musicale au XVIIIe siècle, Rousseau souligne déjà dans son *Dictionnaire de musique* l'aspect public du Concert Spirituel :

« *Concert spirituel : Concert qui tient lieu de Spectacle Public à Paris, durant les temps où les autres Spectacles sont fermés.* » [7]

Il est significatif que l'invention des concerts publics et celle des musées coïncident d'un point de vue historique [8]. L'exposition des œuvres devient en effet publique dès lors qu'un idéal d'égalité vient neutraliser les différences sociales pour reconnaître l'individualité comme catégorie universelle du jugement de goût. Le concert public et le musée en tant qu'institutions mettent en scène deux catégories indissociables : l'œuvre et le spectateur dont la confrontation devient singulière et toujours renouvelée. C'est dans ce cadre que le jugement esthétique s'affranchit du canon esthétique de la société de cour qui restait dominée par l'idée que la musique est instituée à la louange du Prince ou de Dieu. L'auditeur des concerts publics exerce son jugement pour faire avant tout reconnaître socialement son individualité. Il convient toutefois de souligner que le mélomane tel que nous le décrivons est une figure idéale-typique qui ne s'impose pas soudainement au XVIIIe siècle. Cependant, le concert public invente une écoute attentive qui manifeste l'individualisation du jugement de goût. La diffusion sociale et historique de cette écoute à partir du XVIIIe siècle est un processus qui repose sur un idéal de pacification des relations sociales et d'égalisation des conditions. D'un point de vue pratique, on voit se côtoyer au Concert Spirituel deux couches sociales distinctes : l'aristocratie et la bourgeoisie. Il est en effet significatif qu'une partie de l'aristocratie et de la bourgeoisie se retrouvent autour d'un enjeu esthétique commun, à savoir l'exercice de la sensibilité musicale devant un spectacle délivré de toute dimension politique ou religieuse. A première vue, la démocratisation de la musique paraît toute relative puisque le Concert Spirituel est essentiellement fréquenté par un public aisé et cultivé. Pour autant, il ne faut pas occulter l'idéal d'égalité autour duquel le Concert Spirituel prend forme. Tout le monde n'y accède pas mais tout le monde peut y accéder. On note d'ailleurs une diversification constante du public depuis l'invention du concert public jusqu'au XXe siècle. Pour comprendre cette diversification, il faut prendre en compte le processus d'autonomisation de la musique à partir du XVIIIe siècle.

Le Concert Spirituel inaugure une nouvelle fonction sociale et symbolique de la musique. Jusqu'alors dépendante des domaines politiques et religieux, la musique devient l'objet central du spectacle. On assiste alors au déplacement d'une fonction ornementale vers une fonction esthétique. Le Concert Spirituel consacre la double reconnaissance de l'autonomie des œuvres musicales et de l'autonomie d'un sujet réflexif : « *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.* » [9]. Le public du Concert Spirituel prend forme autour d'exigences esthétiques qui rompent avec celles qui dominent dans la société de cour. On peut ainsi dévoiler une opposition entre deux publics qui recouvre une opposition entre deux conceptions de la musique : d'un côté un public qui se diversifie socialement et qui aspire aux idéaux des Lumières, de l'autre un public plus homogène qui détient par privilège le monopole légitime du canon musical [10]. L'invention du mélomane est donc une révolution esthétique avant la révolution politique. Dans ses écrits sur la musique, Rousseau révèle très clairement son soutien en faveur des idéaux de la révolution esthétique à laquelle il assiste. De tels idéaux furent l'apanage d'une couche sociale montante, la bourgeoisie intellectuelle, opposée à une société de cour en déclin. Un compositeur et musicien du XVIIIe siècle, André Grétry [11], affichait nettement son mépris envers une aristocratie qui faisait de la musique un simple divertissement :

« *Il est inutile que l'artiste fasse des efforts de génie pour contenter le Mécène ignorant des peuples corrompus ; le bon, le médiocre, le mauvais même, réussissent également auprès de ceux qui n'ambitionnent que le titre fastueux de protecteur des arts. Ils veulent des livres, des tableaux, des statues, de la musique... pour les autres : quant à eux, il leur faut rien que leurs intrigues, leurs vices, et l'apparence de tout ce qu'ils croient être de bon ton.* » [12]

De tels propos appartiennent à un homme qui adhère aux idéaux des Lumières, hostile à une société de cour figée dans les bienséances et les convenances de son étiquette. Mais ces propos traduisent surtout une conception nouvelle de la musique qui place la dimension esthétique au-dessus de toutes les autres dimensions. On voit ainsi se diffuser tout au long du XVIIIe siècle un idéal de la « musique *pour la musique* » qui rend « l'écoute musicale *consciente d'elle-même*. » [13]. L'autonomisation de la musique par rapport aux sphères politiques et religieuses est donc corrélative d'une redéfinition de la sensibilité musicale qui inscrit le Moi au cœur de l'écoute. L'auditeur se métamorphose en mélomane lorsque la musique est appréciée pour elle-même en dehors de tout enjeu de distinction sociale. Cela ne signifie pas que cet enjeu disparaît mais qu'il est neutralisé par un idéal de pacification des relations sociales. La quête de l'individualité esthétique au XVIIIe siècle se structure alors autour de deux dimensions : la reconnaissance de l'ego dans l'exercice de la sensibilité esthétique et le partage de cette sensibilité entre égaux [14]. Le sujet juge du point de vue de son individualité qu'il confronte à celle des autres considérés comme ego/égaux. Cela ne signifie pas que chaque jugement individuel a la même valeur mais que chaque sujet peut juger indépendamment de ses propriétés sociales. Pour Kant, les jugements de goût « *sont singuliers et se donnent cependant comme des jugements universellement valables à l'égard de chaque sujet, bien qu'ils n'élèvent aucune prétention concernant la connaissance de l'objet, mais seulement une prétention intéressant le sentiment de plaisir.* » [15]. L'auditeur du concert public accepte donc en principe « *l'égalité de tous les sujets* [comme] *négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminé.* » [16]. On reconnaît ici les fondements de l'esthétique kantienne : le jugement de goût est désintéressé et réfléchissant. 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]. Dans l'esthétique kantienne, la faculté de juger est basée sur la communicabilité de la sensibilité. Le mélomane constitue alors une figure idéale-typique dont les fondements anthropologiques se trouvent dans l'esthétique kantienne.

Le mélomane à l'intérieur du concert

La sensibilité musicale des auditeurs prend une signification nouvelle dans le cadre du concert public. Cette sensibilité renvoie directement à une philosophie qui place un sujet réfléchissant au cœur de la contemplation des œuvres musicales. La modification des structures de la sensibilité musicale s'accompagne donc d'un renouvellement du discours sur la musique. Comme le remarque Claude Jamain : « *Le vocabulaire critique, jusque-là borné aux critères de la légèreté, de précision, de cadence bien marquée et de flexibilité de la voix, inaugure des termes nouveaux : l'énergie, la sensibilité et l'artiste, le virtuose.* » [18]. Il suffit d'ouvrir le Dictionnaire de musique de Rousseau pour appréhender ce nouveau vocabulaire critique :

« *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.* » [19]

« *Expression : Qualité par laquelle le Musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, et tous les sentiments qu'il doit exprimer.* » [20]

L'expressivité se trouve au cœur de la philosophie de la musique de Rousseau. Celui-ci ne manque pas à maintes reprises de critiquer les musiciens qui réduisent l'exécution des œuvres à un enchaînement technique de notes. L'article « Croque-note » reflète l'état d'esprit du philosophe-musicien sensible à l'expression des émotions :

« *Croque-note : Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, et en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût.* » [21]

De leur côté, les auditeurs apparaissent potentiellement comme des sujets réflexifs dans la mesure où ils *peuvent* développer une écoute active, attentive, réfléchie et réfléchissante. Le mélomane rompt avec une attitude passive devant la musique pour activer son imagination devant les œuvres musicales. Or une telle individualité esthétique s'affirme pour autant qu'elle devient communicable avec d'autres individualités esthétiques. Le partage de la sensibilité musicale se réalise avec la reconnaissance des autres sujets comme ego/égaux. Cette dialectique est fondamentale pour comprendre l'exercice de l'individualité au cœur du concert de musique que l'on peut appréhender comme une configuration sociale. Dans le processus de civilisation théorisé par Norbert Elias, l'allongement des chaînes d'interdépendance entre les individus au sein d'une configuration sociale les invite à adopter un « *mode plus conscient de contrôle de soi* » [22]. En appliquant ce théorème eliasien, on peut appréhender le concert de musique classique comme une configuration sociale qui apparaît au XVIIIe siècle sous la forme d'un espace idéalisé de l'individualité esthétique. C'est dans cette perspective que l'on peut rendre intelligible la ritualisation typique du concert public autour du silence et de l'immobilité de l'auditeur. Ces exigences de retenue apparaissent d'ailleurs déjà dans les règlements des académies qui fleurissent à la Renaissance. L'Académie de musique et de poésie fondée par Baïf à la Renaissance demandait aux auditeurs des concerts – qui faisaient alors partie de la société de cour – d'adopter une attitude discrète comme le stipule un extrait du règlement :

« *Les Auditeurs, durant que l'on chantera, ne parleront ny ne s'acousteront ny feront bruit, mais se tiendront le plus coy qu'il leur sera possible, iusques à ce que la chanson qui se prononcera, soit finie, & durant que se dira vne chanson, ne frapperont à l'huis de la sale qu'on ouurira à la fin de chaque chanson pour admettre les Auditeurs attendans.* » [23]

L'écoute attentive du mélomane se concrétise par un comportement qui réfrène la spontanéité. S'il apparaît à la Renaissance, un tel comportement n'est pourtant pas généralisé au XVIIIe siècle. Le public du Concert Spirituel pouvait même se montrer démonstratif et bruyant : « *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 virtuoses.* » [24]. Il serait erroné de penser avec nos idées actuelles qu'une telle attitude démonstrative constitue une forme d'indiscipline. Au contraire, elle révèle une attention aiguë devant le spectacle musical, une individualisation du jugement de goût et une volonté de communiquer ses impressions aux membres de l'auditoire.

Ce n'est pourtant qu'à partir du XIXe siècle que l'écoute attentive est intériorisée. Il faut donc dissiper les apparences selon lesquelles l'auditeur serait replié sur lui-même en faisant abstraction des autres auditeurs. Ce repli n'est pas un repli égoïste sur soi mais bien une manifestation concrète de la reconnaissance de l'individualité esthétique. A travers le rituel du concert public, nous voyons donc se dessiner une figure nouvelle, celle du mélomane qui rationalise son comportement et ses affects. Cette rationalisation signifie le respect et l'idéalisation de l'individualité de chaque auditeur. Dans cette perspective, l'individualité esthétique n'est pas une réalité sui generis mais une construction sociale et historique qui prend forme dans le cadre d'un concert au sein duquel les œuvres et leur potentiel expressif investissent l'espace public comme espace polémique.

La reconnaissance de l'individualité dans le cadre du concert public est donc avant tout une reconnaissance de la singularité. Une telle reconnaissance s'inscrit dans un processus de civilisation au cours duquel se diffuse un mode plus conscient de contrôle de soi dans l'écoute musicale [25] : « *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'œuvre éveille en eux ; chacun se demande si elle lui agrée 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 la réception de l'art. L'une et l'autre témoignent en l'occurrence d'un haut niveau de conscience individuelle.* » [26]. La figure du mélomane prend forme autour d'un nouvel habitus psychique fondé sur un *renforcement du niveau de conscience* que notre corps et nos affects *doivent* être maîtrisés pour paraître « civilisé » au cœur du concert comme configuration sociale. On comprend alors mieux la signification du rituel du concert à la lumière du processus de civilisation. Une anecdote raconte que Beethoven mit brusquement fin à un concert qu'il dirigeait après avoir demandé à plusieurs reprises à certains membres du public de cesser leur conversation. Avec Beethoven, le musicien peut désormais imposer à l'auditeur les codes de l'écoute musicale. Alors que Mozart essaya de se libérer du joug de l'aristocratie pour revendiquer son indépendance sociale, Beethoven y parvint pour devenir le symbole même du compositeur « moderne », libéré des normes de la société de cour. Il est significatif que Beethoven s'adresse ainsi en 1806 au

Prince Lichnowsky, son protecteur :

« *Prince, ce que vous êtes, vous l'êtes devenu par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore par milliers. Il n'y a qu'un Beethoven.* »

La revendication de l'indépendance sociale du compositeur est directement liée à l'émancipation de l'individualité esthétique. On peut inscrire cette double reconnaissance dans un processus historique, le processus de civilisation au cours duquel se redéfinit la sensibilité musicale dans le sens d'une individualisation du jugement de goût : « *Et l'intrusion, dans le discours philosophique, d'une telle image, va renverser la vision générale : une musique non plus révélée, par illumination divine, accident ou nécessité, mais surgie de l'humanité même, mêlée de langage, non dans un état de perfection, mais dans celui de l'enfance, avec ses hésitations, sa simplicité. Là est la modernité de Rousseau, dans la mise au jour de l'obscurité intérieure, du bruissement des passions et des désirs.* » [27]. Comme nous l'avons vu, l'anthropologie de Rousseau place l'expression des émotions au cœur de la contemplation musicale, les œuvres musicales contenant une infinité de messages possibles en raison de leur indétermination. La découverte du Moi est ainsi consécutive à une rupture avec une représentation du monde homogène organisé autour du cosmos [28]. Comme l'écrit Cassirer : « *L'amour ne se porte plus seulement vers Dieu comme origine et cause transcendante de l'être, il demeure dans les limites de la relation d'homme à homme comme relation morale immanente, il se porte absolument vers toute créature, vers les animaux et les plantes, le soleil et la lune, les éléments et les forces de la nature.* » [29]. Le mélomane comme figure de l'individualité prend donc forme autour d'une reconnaissance de la sensibilité délivrée de toute transcendance, mais aussi d'une reconnaissance de l'intériorité. La communicabilité du jugement de goût se construit autour d'un idéal d'égalité qui établit une relation possible et pensable entre ego/égaux. La découverte de l'individualité esthétique est corrélative d'une découverte de l'altérité considérée comme semblable au niveau sensible : c'est la condition de possibilité du partage de la sensibilité musicale lorsqu'elle investit l'intériorité de l'auditeur. Comme l'écrit Jean Mongrédien : « *Cette volonté d'établir un dialogue "d'âme à âme" montre un complet bouleversement de l'esthétique musicale par rapport aux dernières années du XVIIIe siècle. Le rôle de la musique n'est plus de peindre une scène ou un sentiment précis ; tout au contraire, son message reste flou, irrationnel ; génératrice d'émotions, elle ouvre toutes grandes les portes du rêve.* » [30].

Le concert intérieur

L'écoute musicale du mélomane pendant le concert se fixe sur des œuvres qui mettent en éveil son intériorité. Ce type d'écoute prend forme au XVIIIe siècle dans le cadre du Concert Spirituel et se diffuse tout au long du XIXe siècle. L'idéal de la musique pour la musique s'impose plus vigoureusement lorsque l'esthétique romantique consacre le Moi et son intériorité. L'expression des sentiments devient le moteur de l'expérience musicale. Comme le souligne Jacques Chailley : « *Exprimer la douleur en musique ne fut conçu, jusqu'au XIXe siècle, ou presque, que sous l'angle de la liturgie (doléances de la Passion ou de la Pénitence) ou du théâtre (plaintes de personnages fictifs) ; de toute façon, de manière extérieure au musicien lui-même.* » [31]. Intériorisé par l'auditeur, le concert est un espace d'idéalisation du Moi qui devient le sujet de la musique en soi. On connaît la célèbre phrase de Liszt qui montre à quel point le musicien lui-même pouvait incarner le concert : « Le concert, c'est moi ». Face à ce Moi, le public se définit autour d'un idéal de partage de la sensibilité entre ego/égaux. L'auditeur exprime son individualité dans le silence pour ne pas perturber sa propre individualité et celle des autres. Chaque auditeur adopte une écoute réflexive devant des œuvres musicales aux ressources sonores et expressives indéterminées. Une telle expérience de l'œuvre musicale fait l'objet d'une description 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, bruissante 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.* » [32]

Dans ce passage, l'individualité esthétique de l'auditeur apparaît à travers sa confrontation avec l'œuvre perçue comme individualité, confrontation qui réveille les souvenirs par l'éveil de la sensibilité intérieure. L'individualité de l'œuvre se signifie à partir d'une écoute réflexive qui personnifie l'œuvre musicale. C'est donc l'intériorisation de l'œuvre qui fonde son individualité esthétique. L'œuvre devient alors un lieu d'exercice de la mémoire individuelle : elle rappelle les souvenirs enfouis dans l'inconscient. L'expérience musicale de Swann autour d'une phrase musicale révèle la confrontation de l'œuvre avec l'imaginaire individuel. Nous pouvons ainsi appeler « concert intérieur » l'intériorisation psychique du concert qui permet de se remémorer des œuvres, des fragments d'œuvre, des phrases musicales, des airs. Au cours de cette intériorisation, le temps de la quotidienneté se trouve suspendu : « *Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps.* » [33]. Le concert intérieur rend les œuvres intemporelles, celles-ci pouvant toujours rappeler une multitude de souvenirs [34].

Nous proposons alors un parallèle entre l'écoute intérieure de la sonate de Vinteuil par Swann et l'écoute intérieure d'une célèbre étude de Chopin par Lévi-Strauss. Cette expérience psychologique que nous étudions, le grand penseur et ethnologue Claude Lévi-Strauss la fit dans une situation particulière qu'il met en récit dans *Tristes tropiques*. Envahi par une mélancolie face à un monde apparaissant subitement comme hostile, étranger et désenchanté, l'expérience de l'altérité réveille les souvenirs cachés qu'une mélodie incessante vient révéler :

« *Pendant des semaines, sur ce plateau du Mato Grosso occidental, j'avais été obsédé, non point par ce qui m'environnait et que je ne reverrais jamais, mais par une mélodie rebattue que mon souvenir appauvrissait encore : celle de l'étude numéro 3, opus 10, de Chopin, en quoi il me semblait, par une dérision à l'amertume de laquelle j'étais aussi sensible, que tout ce que j'avais laissé derrière moi se résumait.* » [35]

Cette expérience musicale rappelle celle de Swann dans le salon des Verdurin. Le contexte social et culturel est radicalement différent mais la situation de Lévi-Strauss est similaire à celle de Swann. Tous deux font l'expérience de la solitude au milieu d'une culture qui plonge leur individualité dans un questionnement sur elle-même. L'identification de Lévi-Strauss avec Swann est exprimée dans ce récit du concert intérieur :

« *Lieues après lieues, la même phrase mélodique chantait dans ma mémoire sans que je puisse m'en délivrer. Je lui découvrais sans cesse des charmes nouveaux. Très lâche au début, il me semblait qu'elle entortillait progressivement son fil, comme pour dissimuler l'extrémité qui la terminerait. Cette nouure devenait inextricable, au point qu'on se demandait comment elle pourrait bien se tirer de là ; soudain, une note résolvait tout, et cette échappatoire paraissait plus hardie encore que la démarche compromettante qui l'avait précédée, réclamée et rendue possible ; à l'entendre, les développements antérieurs s'éclairaient d'un sens nouveau : leur recherche n'était plus arbitraire, mais la préparation de cette sortie insoupçonnée. Etait-ce donc cela le voyage ? Une exploration des déserts de ma mémoire, plutôt que de ceux qui m'entouraient ?* » [36]

Comme ethnologue, Lévi-Strauss est confronté à des inquiétudes individuelles contre lesquelles résistent l'imagination et la mémoire. Pour l'ethnologue, l'expérience de l'altérité provoque un retour sur soi. Assailli par des questions sans réponses, les inquiétudes l'envahissent. Le titre de son livre de voyage et sur le voyage – *Tristes tropiques* – est déjà révélateur d'une quête de soi à travers le temps perdu, celui des souvenirs enfouis dans la mémoire [37]. Lévi-Strauss part explorer un autre univers, un autre espace, un autre temps. L'exploration qu'il mène à travers le temps et l'espace est une exploration de l'altérité mais surtout une exploration de sa propre conscience : son expérience de l'altérité le fait revenir différent de son voyage. Les inquiétudes liées à cette expérience et les tensions psychologiques qui en découlent viennent être apaisées par une mélodie incessante. Le voyage à travers les cultures différentes peut provoquer un voyage musical dans le for intérieur. L'intériorisation du concert apparaît ainsi comme un voyage à la recherche du temps perdu :

« *Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.* » [38]

Conclusion

En inscrivant la figure du mélomane dans le processus de civilisation, nous avons pu appréhender la conscience de son autonomie dans sa double relation aux autres auditeurs comme semblables et aux œuvres comme lieux de mémoire. L'individualité du mélomane ne surgit pas ex nihilo : elle est une construction sociale et historique qui prend forme autour d'une reconnaissance progressive de l'autonomie du jugement de goût. Il ne faudrait donc pas limiter l'individualité du mélomane à une forme de rationalité. L'enjeu est de saisir l'idéalisation de cette individualité au milieu du concert public. Elle se trouve en effet au cœur de la logique sociale et symbolique d'un mode d'exposition des œuvres qui reconnaît le caractère réfléchissant du jugement de goût. Le concert public se construit autour de cette reconnaissance qui invite chaque auditeur à considérer l'autre comme mélomane. Le haut degré d'intériorisation des règles de conduite est ainsi fondé sur le respect de l'individualité de l'auditeur, respect qui se manifeste par un comportement visant à contenir les émotions et la spontanéité pendant l'exécution des œuvres musicales. Le rituel du concert n'est pas donc pas institué pour réfréner le plaisir mais bien au contraire pour ne pas le perturber. Le processus de civilisation s'impose ainsi comme un processus de sensibilisation qui rend possible l'intériorisation et la mémorisation des œuvres, consécration de l'idéal de la musique *pour la musique*, pour soi et « entre soi ».

Bibliographie

● Bastide Roger, « Lévi-Strauss ou l'ethnographe "à la recherche du temps perdu" », *Bastidiana*, n°7-8, Juillet-Décembre 1994, pp. 89-96.

● Bodeker Hans Erich, Veit Patrice, Werner Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

● Bourdieu Pierre, « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, pp. 155-160.

● Brenet Michel, *Les Concerts en France sous l'Ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900.

● Cassirer Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [1927], Paris, Minuit, 1983.

● Chailley Jacques, *40 000 ans de musique. L'Homme à la découverte de la musique [*1961], Paris, L'Harmattan, 2000.

● Corbin Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe-XIXe siècles* [1982], Paris, Flammarion, 1986.

Déotte Jean-Louis, Le musée. L'origine de l'esthétique, Paris, L'Harmattan, 1993.

● Elias Norbert, *La dynamique de l'Occident* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1975.

● Elias Norbert et al., *Sport et civilisation. La violence maîtrisée* [1986], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994.

● Elias Norbert, *La société des individus* [1987], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991.

● Elias Norbert, *Mozart.Sociologie d'un génie* [posthume], Paris, Seuil, 1991.

● Escal Françoise, Nicolas François (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonction, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

● Green Anne-Marie, « Le musical dans sa relation au temps et à l'espace de la quotidienneté », in *Les métamorphoses du travail et la nouvelle société du temps libre*, Green Anne-Marie (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 161-176.

● Grétry André, *Mémoires ou essais sur la musique* [1797], Vol. III, New York, Da Capo Press, 1971.

● 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.

● Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

● Mongrédien Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986.

● Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002.

● Proust Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 1988.

● Proust Marcel, *Le temps retrouvé* [1922], Paris, Gallimard, 1990.

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

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

● Rousseau Jean-Jacques, « Dictionnaire de musique » [1765], Œuvr*es complètes. Ecrits sur la musique*, Tome V, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995.

● Snyders Georges, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Vrin, 1968.

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

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

● Yates Frances A., *Les académies en France au XVIe siècle* [1947], Paris, PUF, 1996.

Notes

[1] Citons deux ouvrages collectifs récents sur le concert de musique classique. Voir notamment H-E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002. Voir également F. Escal, F. Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[2] On peut mettre en relation la stratification des goûts musicaux avec la stratification sociale, le goût légitime du mélomane étant celui de la classe dominante. Voir P. Bourdieu, « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, pp. 155-160. Si le mélomane détermine la définition légitime de l'écoute musicale en termes de contenus spécifiques, le processus de légitimation de cette écoute ne saurait être explicité à partir des seuls enjeux de distinction sociale. La sensibilité musicale du mélomane n'est d'ailleurs pas exclusivement attachée aux classes dominantes puisqu'elle s'est diffusée tout au long des XIXe et XXe siècles dans différentes couches sociales.

[3] Voir N. Elias, *La dynamique de l'Occident* [1939], Paris, Calmann-Lévy, 1975. Elias avait lui-même esquissé une analyse du concert de musique classique à la lumière du processus de civilisation. Voir N. Elias et al., *Sport et civilisation. La violence maîtrisée* [1986], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994, pp. 64-66.

[4] Notre travail se situe dans le sillage d'une histoire et d'une sociologie de la sensibilité telle qu'elle a pu être menée par Alain Corbin (Voir *A. Corbin, Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIIIe-XIXe siècles* [1982], Paris, Flammarion, 1986). Cette étude sur la relation entre l'odorat et l'imaginaire social du XVIIIe et du XIXe siècles peut être transposée pour mener une analyse de l'écoute musicale dans le cadre de la théorie du processus de civilisation.

[5] Voir M. Rioux, J-Y. Patte, *Le Concert Spirituel. 1725-1790. L'invention du public*, HNH International Limited et Naxos & Marco-Polo, 1996.

[6] C. Jamain, *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 55.

[7] J-J. Rousseau, « Dictionnaire de musique » [1765], *Œuvres complètes. Ecrits sur la musique*, Tome V, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, p. 722.

[8] L'invention du concert et celle du musée au XVIIIe siècle sont basées sur les mêmes fondements culturels et sociaux : l'autonomisation du jugement de goût, l'exposition publique des œuvres, leur visibilité et leur critique esthétique toujours renouvelée. Voir notamment J-L. Déotte, *Le musée. L'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.

[9] G. Snyders, Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Vrin, 1968, p. 121.

[10] Une telle opposition sociale recouvre une opposition esthétique qui a culminé dans la fameuse Querelle des Bouffons opposant un Rameau qui insistait sur les propriétés rationnelles de la musique et un Rousseau qui privilégiait l'expressivité musicale. Au-delà du conflit entre deux conceptions de la musique et plus particulièrement de l'opéra (opéra français contre opéra italien), la Querelle des Bouffons révèle clairement un conflit idéologique entre la société de cour sur le déclin et la bourgeoisie intellectuelle montante, conflit qui fait apparaître deux modes d'écoute musicale, deux sensibilités musicales opposées.

[11] André Grétry (1741-1813) fut un musicien et un compositeur particulièrement favorable aux idées de Rousseau sur la musique. A tel point qu'après avoir été élu membre de l'Institut et inspecteur des études au Conservatoire en 1795, il devient en 1798 propriétaire de l'Ermitage de Rousseau où il passera le reste de ses jours. C'est en ce lieu que Grétry écrivit ses mémoires qui traduisent les idéaux tant politiques qu'esthétiques de la Révolution.

[12] A. Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique* [1797], Vol. III, New York, Da Capo Press, 1971, pp. 7-8.

[13] P. Szendy, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001, p. 17.

[14] Voir *J. Rancière, Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000.

[15] E. Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Vrin, 1993, pp. 117-118.

[16] J. Rancière, 2000, p. 17.

[17] E. Kant, [1790] 1993, p. 75.

[18] C. Jamain, 2003, pp. 200-201.

[19] J-J. Rousseau, [1765] 1995, p. 1036.

[20] *Ibid*., p. 818.

[21] *Ibid*., p. 748.

[22] N. Elias, *La société des individus* [1987], Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p. 265.

[23] Cité dans F. Yates, *Les académies en France au XVIe siècle* [1947], Paris, PUF, 1996, p. 440.

[24] M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p. 344.

[25] En inscrivant la musique dans le processus de civilisation, on offre une grille d'intelligibilité de la sensibilité musicale dans la modernité. Max Weber avait tenté d'inscrire la musique dans le processus de rationalisation (Voir M. Weber, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique* [1921], Paris, Métailié, 1998). Il a ainsi pu étudier les changements qui affectent la musique à partir du XVIIIe siècle. Seulement, Weber limite l'étude de ces changements aux seuls aspects techniques : matière sonore, organisation rationnelle des échelles sonores, facture instrumentale et écriture musicale. Si le processus de rationalisation repose sur une domination croissante de l'homme sur la nature, le processus de civilisation permet de comprendre la domination croissante de l'homme sur sa propre nature. En étudiant la musique à la lumière du processus de civilisation et non du seul processus de rationalisation, nous pouvons ainsi mieux appréhender les modifications de la sensibilité musicale à partir du XVIIIe siècle.

[26] N. Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie* [posthume], Paris, Seuil, 1991, pp. 78-79.

[27] C. Jamain, 2003, p. 144.

[28] Chez les Grecs, la musique est symbole d'harmonie sociale selon une analogie entre l'ordre cosmologique et l'ordre mathématique des sons. Dans La République, Platon écrit : « Il est probable que comme les yeux sont attachés à l'astronomie, de même les oreilles sont attachées au mouvement harmonique, et que ces connaissances sont liées l'une à l'autre comme des sœurs, ainsi que les Pythagoriciens l'affirment. » (Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2002, [530d], p. 383).

[29] E. Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [1927], Paris, Minuit, 1983, p. 70.

[30] J. Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 282.

[31] J. Chailley, 40 000 ans de musique. L'Homme à la découverte de la musique [1961], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 74.

[32] M. Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, 1988, p. 208.

[33] M. Proust, *Le temps retrouvé* [1922], Paris, Gallimard, 1990, p. 179.

[34] Anne-Marie Green a analysé avec justesse la fonction esthétique de la musique comme réenchantement d'un

quotidien vécu comme aliénant. On peut ainsi rendre intelligibles les fondements imaginaires d'une « *quête de l'émotionnel* » lorsque la musique est intériorisée par l'auditeur. En se plongeant dans une sorte de « bain musical », le mélomane activerait la dimension esthétique pour résister à l'utilitarisme ambiant. Voir A-M. Green, « Le musical dans sa relation au temps et à l'espace de la quotidienneté », in *Les métamorphoses du travail et la nouvelle société du temps libre*, A-M. Green (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 161-176.

[35] C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 451.

[36] *Ibid*., p. 452.

[37] La proximité entre l'écriture et la pensée de Lévi-Strauss et celles de Proust a été soulignée par Roger Bastide dans sa lecture critique de Tristes tropiques : « On pourrait s'amuser à retrouver certains thèmes proustiens dans Tristes Tropiques, comparer l'humour des premières pages du livre avec certaines scènes du salon de Madame Verdurin. Je n'ai même pas été étonné de découvrir la petite phrase de la sonate de Vinteuil ; je l'attendais depuis longtemps et elle m'est venue, avec sa même saveur, au coin d'une page, avec l'air de Chopin qui hante le solitaire de l'Amazonie. C'est que la démarche profonde de Lévi-Strauss s'apparente, malgré la variété des sujets, à la démarche de Proust. Il s'agit bien dans un cas comme dans l'autre de "la recherche du temps perdu". » (R. Bastide, « Lévi-Strauss ou l'ethnographe "à la recherche du temps perdu" », *Bastidiana*, n°7-8, Juillet-Décembre 1994, p. 90).

[38] M. Proust, [1922] 1990, p. 177