

## Le concert, objet musicologique?

### Compte rendu

ESCAL, F. et NICOLAS, F. (dir.) (2000), *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, Éditions L'Harmattan, (coll. « Logiques sociales / Musique et champ social »), 256 p. ISBN : 2-7384-9876-0

Nicolas Donin

Volume 12, Number 1, 2001

Henri Pousseur : visages

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902241ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902241ar>

[See table of contents](#)

#### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

#### ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

#### Cite this review

Donin, N. (2001). Review of [Le concert, objet musicologique? Compte rendu / ESCAL, F. et NICOLAS, F. (dir.) (2000), *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, Éditions L'Harmattan, (coll. « Logiques sociales / Musique et champ social »), 256 p. ISBN : 2-7384-9876-0]. *Circuit*, 12(1), 87–95. <https://doi.org/10.7202/902241ar>

# CHRONIQUES

---

## Le concert, objet musicologique ?

### Compte rendu

Nicolas Donin

---

**ESCAL, F. et NICOLAS, F. (dir.) (2000), *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, Éditions L'Harmattan, (coll. « Logiques sociales / Musique et champ social »), 256 p. ISBN : 2-7384-9876-0**

D'une manière générale, pour toute musique savante en train d'être produite (qu'il s'agisse d'une « création » ou d'œuvres du passé), le rituel du concert apparaît coextensif de notre écoute. En tant qu'il est devenu une *seconde nature* de notre rapport à l'événementialité musicale, le « concert » mérite d'être ausculté avec soin, historiquement, conceptuellement, sociologiquement : c'est le minimum requis pour saisir toute l'étrangeté d'une activité qui paraît si familière — au point de sembler exclure toutes les autres conditions de production imaginables de la « musique classique ».

Un tel souci réflexif animait Françoise Escal (musicologue, professeure à l'École des hautes études en sciences sociales [EHESS]) et François Nicolas (auteur de nombreux écrits sur la musique<sup>1</sup>) lorsqu'ils établirent le projet du séminaire dont ce livre est l'émanation :

*Interroger ce type de concert qui rapporte des œuvres entre elles selon une unité empirique de temps, de lieu et d'action ; étudier le concert comme unité constituée par les œuvres musicales (qui lui préexistent) en même temps que lieu constituant pour les « morceaux de musique » qui y sont présentés ; examiner la généalogie des différents types de concert à la lumière de ses remises en question contemporaines ; analyser l'évolution des fonctions du concert et leur renouvellement actuel ; avancer les catégories d'une « analyse musicale du concert » qui puissent rendre enfin possible d'analyser un concert, comme on sait le faire pour une œuvre et, depuis peu,*

1. Notamment, en ce qui concerne ce sujet, il a dirigé le collectif paru en 1997 : *Les enjeux du concert de musique contemporaine*, Paris, CDMC — Entretiens (dont un texte est repris en annexe de sa contribution dans le présent ouvrage).

*pour une interprétation musicale : autant d'objectifs de ce séminaire qui se réunira, une fois par mois [à l'EHESS], de novembre 1998 à mai 1999<sup>2</sup>.*

L'ouvrage, qui reprend une partie des interventions, témoigne de la qualité du travail fourni. Les contributions de F. Nicolas et de F. Escal, relativement proches dans leurs démarches, sont situées respectivement au début et à la fin du volume, encadrant des articles aux préoccupations variées, qui font rarement référence aux autres travaux du séminaire<sup>3</sup>. Je mettrai par conséquent l'accent sur les qualités et les défauts ponctuels qui me semblent saillants dans chaque contribution.

L'introduction de F. Nicolas se présente comme le socle théorique du livre (et du séminaire), aussi est-il nécessaire d'en discuter l'argumentation avec une certaine précision.

Sans chercher à produire d'entrée de jeu une définition synthétique du concert, F. Nicolas part de l'empirique, et indique qu'il procèdera inductivement — contrairement à son habitude —, respectant ainsi un certain ordre des choses propre à la posture d'**auditeur** qu'il revendique ici.

Il s'agit pour lui de déplacer l'accent de l'interrogation, en ne posant plus la question « Qu'est-ce qu'un **concert** ? », mais « Qu'est-ce qu'un **concert** ? » L'une des conséquences les plus importantes pour la détermination philosophique est qu'avec cette volonté de donner la dignité de « concert » à quelque chose qui **fait un**, F. Nicolas suppose qu'il n'y a pas toujours concert, que certains concerts n'en sont pas vraiment, que (dit-il en citant Shaw) « un concert est rare et inattendu ».

Pour déterminer l'unité d'une diversité, F. Nicolas est amené à penser le concert à partir de la **programmation** — à partir des relations établies entre des œuvres singulières appelées à former une unité qui les dépasse. Le concert serait donc une sorte d'élargissement conceptuel de la catégorie d'œuvre, une méta-œuvre. On retrouve aussitôt des réflexes familiers, comme celui qui, en toute œuvre d'art, nous fait concevoir le tout comme une unité supérieure à la somme de ses parties. Il va de soi qu'à ce stade de l'argumentation, la discipline appelée de ses vœux par F. Nicolas soit « l'analyse musicale de concert » (p. 11).

On peut déjà voir les zones d'ombre d'une telle position : tout d'abord, pourquoi réduire le concert à sa programmation ? La manière dont le concert est annoncé, le lieu de l'exécution, la disposition de la salle, la manière dont les musiciens interagissent avec l'acoustique de celle-ci, l'éclairage, les signes visuels en général, le comportement du public : autant de données qui, dans cette analyse, n'existent pas. Cela est d'autant plus curieux que F. Nicolas ne fait pas comme si le concert était un objet comparable à une partition, un texte, un enregistrement ; au contraire, il prend soin de préciser qu'il n'est possible de parler d'un concert que de manière « rétroactive, après le concert » (p. 10), parce que « l'unité d'un concert [...] engage avant tout la nature de l'interprétation » (p. 11). Comment l'interprétation peut-elle influencer le sens d'une programmation, en quoi est-elle une lecture autant du

2. Disponible sur : [www.entretiens.asso.fr/Seminaire/Concert.html](http://www.entretiens.asso.fr/Seminaire/Concert.html)

3. Seuls Michelle Biget-Mainfroy (p. 90), François Bohy (p. 182) et Frédéric Sounac (p. 193) font allusion au texte de F. Nicolas. Le plus souvent, chacun vient avec sa propre définition du concert, son propre sujet de recherche et sa propre méthode : il s'agit bien littéralement de **contributions**, mais qui précisent rarement leurs coordonnées dans l'espace de la discussion. Le texte de F. Escal, en raison de ses points communs avec celui de F. Nicolas et de sa longueur, ne sera pas étudié.

programme que des œuvres? Ces questions ne sont malheureusement pas abordées pour elles-mêmes. Néanmoins, l'interprétation est considérée par F. Nicolas en tant qu'elle informe le souvenir qu'il a du concert : en effet, les exemples qu'il a choisis de traiter sont pris dans une « période [...] un peu lointaine (ce qui autorise un filtrage de la mémoire vers l'essentiel) » (p. 10), autrement dit son récit d'un concert sera forcément tributaire de la qualité de l'interprétation entendue.

On entre ici, en fait, dans la sphère du jugement de goût. L'auteur affiche de façon liminaire son désintérêt pour la « critique musicale » — notamment parce que celle-ci, selon lui, juge non pas le concert, mais chaque œuvre séparément — et il nous prévient qu'il produira quant à lui de l'« analyse » (p. 12). Il écrit pourtant :

[Sur *Stille und Umkehr* de Zimmermann :] *Je dois avouer n'avoir gardé de cette œuvre que le souvenir d'un long ennui autour d'un ré (note fétiche de Zimmermann)* (p. 14).

[Sur les *Abschiedsstücke* n° 1 et 3 de Rihm :] *La musique était habile, illustrative du texte, remarquablement servie par l'abattage vocal de Françoise Pollet (...). Au total, l'œuvre ne m'a pas semblé constituer une proposition musicalement majeure.* (p. 14)

[Au sujet d'un concert de pièces de Donatoni, Maderna, Francesconi et Nono par le quatuor Arditti :] *Au total, le concert ne faisait rien entendre entre les œuvres, à mesure du fait que le thème retenu (l'Italie) était ici inconsistant, sans doute d'ailleurs parce que l'hypothèse de quelques chose comme une musique contemporaine italienne me semble une hypothèse inconsistante.* (p. 18).

[Analyse d'un concert comprenant *L'Espace aux ombres* de Dufourt, *Aubrac* de Bonnet, *At first Light* de Benjamin :] *Les œuvres [de ce] concert ne m'ont guère convaincu [...] mais le concert délivrait pourtant la sensation d'une continuité par-delà la diversité des trois œuvres. Une sorte d'énergie commune, tenue de bout en bout par l'ensemble Fa et son chef, traversait les trois œuvres. [...] L'œuvre d'Antoine Bonnet constitua[it] une sorte de pivot, articulant l'œuvre qui la précédait et celle qui la suivait.* (p. 22).

Il ne s'agit certes pas de critiques « subjectives » qui s'opposeraient à d'idéales critiques « objectives ». Dans ces extraits comme dans une bonne partie du texte, la frontière est bien ténue entre la critique journalistique (pratiquée d'ailleurs avec une sorte de férocité jubilatoire qui sied au genre), et la formule analytique incisive à *la Adorno*, aussi approximative que féconde. Le lecteur est bien souvent forcé de s'en remettre tout entier à l'autorité de l'énonciateur.

Certaines analyses sont heureusement plus propices à l'appropriation intersubjective. Lorsqu'il décrit la manière dont tel concert « a eu un effet décapant sur le deuxième quatuor de Bartók, révélant ce qu'il y avait de rhétorique convenue dans son thématisation » (p. 25), F. Nicolas restitue, en s'appuyant sur un fait relevant de l'analyse musicale « classique », un phénomène de **lecture d'une œuvre par d'autres œuvres**. Une telle lecture peut être comprise comme une possibilité

herméneutique du texte de référence (le quatuor de Bartók), « performée » par une **interprétation** double — à la fois mise en perspective contextuelle (programme du concert) et restitution par un interprète, en conformité avec le contexte. Pour représenter les interactions ainsi créées — l'« *entre-œuvres* » (p. 29) —, F. Nicolas a recours à des flèches reliant les œuvres (symbolisées par des chiffres<sup>4</sup>). Cette méthode me semble contestable dans la mesure où elle tend à simplifier la réalité de l'écoute : deux œuvres sont-elles reliées simplement par leur rapport partiel (et usant d'une référentialité extramusicale) à « quelque chose de l'Allemagne de l'après-guerre » (p. 16) par exemple, ou bien ne peuvent-elles pas pratiquer progressivement une lecture l'une de l'autre, se jouant dans l'écoute élargie et continue que permet leur enchaînement dans le concert ? En tout cas, cette visualisation permet de comprendre le présupposé général de F. Nicolas : « on verra qu'un concert est *un* à mesure de ce qu'il est possible d'y relier toutes les œuvres qui le composent » (p. 16), de telle manière que chacune soit origine ou cible d'une flèche, et qu'il y ait une œuvre cible de toutes les autres. La nécessité artistique du concert fusionne unité et totalité, exactement comme le postule, pour l'œuvre singulière, l'analyse motivique traditionnelle. Cette équivalence n'est jamais formulée comme un préalable rendant raison de l'ensemble de la démarche. L'organicisme sur lequel se fonde la thèse citée plus haut n'est donc pas présenté comme un cadre relatif, ou une hypothèse sur laquelle on aurait aussi la possibilité de **ne pas** s'appuyer...

Le principal désavantage de cette position est que sa normativité condamne des pans entiers de l'histoire du concert ; en effet ce dernier, s'il participe « sans doute (...) d'un mouvement d'émergence de la notion d'œuvre<sup>5</sup> », ne se confond pas pour autant avec l'image essentialiste qu'en donne F. Nicolas dans un souci d'abstraction louable mais peut-être trop réducteur.

Ajoutons que cette volonté d'aller à l'essentiel passe par un choix problématique :

*Je parlerai de concerts de musique contemporaine. Je crois en effet que ce sont ces types de concerts qui ont aujourd'hui le plus d'enjeux de pensée (...).* (p. 12)

En l'absence de justification de cette hiérarchie, on peut noter les deux points suivants :

1. F. Nicolas n'a pas opéré de distinction entre la création d'une œuvre et sa reprise. En général, un programme de musique contemporaine mêle ces deux catégories et engendre un type d'écoute spécifique, lié notamment à l'absence de passé interprétatif de l'œuvre nouvelle. Il y aurait là matière à approfondissement.
2. Comme on peut le constater avec évidence pour certaines œuvres **aux frontières** (... du silence, du musical, des possibilités de l'interprète, etc.), le lien entre l'interprétation et la partition peut être d'une complexité vertigineuse ; la précarité de l'œuvre au moment de sa production sonore peut

4. Ceci témoigne de l'attrait de l'auteur pour les mathématiques, dont on regrettera l'emploi un peu artificiel en l'occurrence. Intituler ce type de schéma « *le diagramme catégoriel du concert* » (p. 16) et revendiquer la théorie des topos (p. 16 et 27) sans presque en faire usage (sauf p. 30-32), semble inutile.

5. Peter Szendy, in « L'art de la claqué ou : s'écouter écouter au concert », p. 93.

être l'enjeu de la composition : comment parler alors de certaines œuvres comme si le problème de l'interprétation se posait pour elles de manière classique<sup>6</sup> ?

6. ...comme le fait F. Nicolas de façon caractéristique pour le quatuor de Nono *Fragmente, Stille, an Diotima* (p. 17-18).

L'article de Corinne Schneider intitulé « Le concert, lieu d'expression de la temporalité » apporte un nécessaire contrepoint historique à la position de F. Nicolas.

L'auteure passe en revue les grands moments de la confrontation entre œuvres contemporaines et musiques du passé dans les concerts de six « institutions » parisiennes fameuses : les « concerts historiques » de Fétis, la Société des concerts du Conservatoire (Habeneck), les concerts de musique de chambre de Baillot, la Société Nationale (1871-1939), la Société Musicale Indépendante et, enfin, le Domaine Musical de Boulez.

Chaque fois, une analyse d'un programme caractéristique est confrontée avec des données contextuelles fournies par les principaux travaux musicologiques correspondants et par des documents d'époque, pour déboucher sur une caractérisation de la ligne idéologique générale de la programmation dans son ensemble. Le procédé est efficace, quitte à simplifier : ainsi, la formule « Prôner la discontinuité » ne caractérise sans doute pas la SMI de la même manière que « Rétablir une continuité perdue » pour Fétis. Dans un cas, c'est l'interprétation qu'en donne C. Schneider dans le cadre de sa démonstration, dans l'autre, un but plus explicite de l'organisateur des concerts lui-même. Néanmoins l'ensemble du texte dissipe ce genre d'ambiguïté. Seul le titre de l'article reste un peu mystérieux : qu'entend l'auteure par « temporalité » ? Ce concept s'oppose-t-il à l'« évacuation de l'histoire au service d'une quête de l'intemporel » (p. 74) par quoi se conclut l'analyse du Domaine Musical ? En ce cas, le terme désignerait simplement « une conception de l'histoire ».

Michelle Biget-Mainfroy complète le panorama dressé par C. Schneider en rappelant les « origines du concert public et payant » et le lien déterminant qu'on peut établir entre l'autonomisation du répertoire de la musique instrumentale et l'essor du Concert Spirituel (p. 79-80). On notera que l'auteure adopte une stratégie de **vérification** à l'égard des programmes de concerts qu'elle cite (p. 87-88). En effet, appliquant plus ou moins implicitement les catégories de F. Nicolas — extrêmement étrangères à l'objet ici étudié et à son contexte —, elle conclut par ce constat :

*Je ne puis que constater l'inefficacité des grilles de lecture qui font d'un concert un ensemble d'objets propres à coexister selon une rhétorique pertinente. Dans ces programmes qui ne sont que des mises bout à bout de morceaux disparates, aucun projet esthétique n'est ambitionné (p. 90).*

Peter Szendy fait quant à lui le lien (si problématique) entre l'historicité du concert et sa définition contemporaine :

*S'il semble, a minima, que l'écoute privée d'un enregistrement ou l'exécution d'un rituel sonore codifié ne relèvent pas du concert tel que nous l'entendons, si l'on pour-*

rait sans doute s'accorder et se concerter pour entendre par ce mot quelque chose comme une représentation publique, sommes-nous pour autant en mesure d'identifier les contours fiables d'un caractère de publicité qui permettrait de commencer quelque part ? De dire : avant telle date ou époque, il n'y a pas à proprement parler de concert (p. 93) ?

L'angle abordé est celui de l'émergence de la catégorie d'œuvre, coextensive du système d'écoute moderne lié au concert. Pour décrire le concert comme théâtre et comme champ de bataille, Peter Szendy se réfère à deux ouvrages écrits par des claqueurs, ces applaudisseurs salariés qui contribuaient, par des interventions stratégiques, au succès commercial d'un opéra dans la France du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Un bref commentaire de ces textes tient lieu d'analyse de l'écoute des œuvres par les claqueurs : P. Szendy fait l'économie d'un développement d'histoire sociale comme d'une analyse musicale « historique », afin d'insister sur la « polémologie de l'écoute » décrite par ces documents autobiographiques — notamment par le biais d'une comparaison avec les réactions de Berlioz aux divers crimes de lèse-partition commis par les interprètes contemporains. L'auteur rattache l'attitude scrupuleuse de Berlioz à la « grande écoute » de la « grande musique » (p. 109), qu'il fait naître — avec Tia DeNora — à Vienne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (malheureusement sans articuler cela précisément avec sa présentation des opuscules sur l'art de la claque<sup>7</sup>).

Le caractère un peu composite de ce texte doit être mis en relation avec le fait qu'il a été intégré dans un ensemble plus vaste avec lequel il entre en résonance, à savoir un chapitre du livre *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, paru presque en même temps que le présent ouvrage<sup>8</sup>, et qui reprend et condense les principaux travaux de l'auteur autour de la question de l'écoute.

La synthèse d'Alain Poirier sur la Société musicale d'exécutions privées (1918-1921) de Schönberg se trouve à l'autre extrémité de la chaîne qui commençait avec les concerts décrits par M. Biget-Mainfroy. En effet, cette société avait pour spécificité de renverser la plupart des caractéristiques du concert comme rituel figé faisant obstacle à la musique : les concerts étaient privés, sans publicité, sans communication du programme avant le jour du concert, sans vedettariat mettant en avant l'interprète, sans autorisation d'applaudir. Les œuvres jugées difficiles pouvaient être redonnées plusieurs fois sans restriction, etc.

C'est le premier article en français sur cette Société depuis celui de Dominique Jameux en 1974<sup>9</sup> ; il tient compte de recherches récentes et de sources connexes concernant Busoni ou Kraus. Les statistiques (p. 128-129) établies par A. Poirier au sujet de la programmation de cette Société sur les trois ans de son activité sont une véritable analyse de méta-concert (ou méta-analyse de concert ?)... Une extension intéressante du problème qui pourra sûrement être mise en relation avec le type de méthodes élaborées pour l'« analyse musicale de concert », afin de voir quelle dialectique se noue entre le changement d'échelle et le changement d'objet.

7. On regrettera par ailleurs l'absence inexplicable de références bibliographiques en ce qui les concerne.

8. Paris, Minuit, 2001. Il s'agit des p. 134-143 dans le quatrième chapitre (« Écouter écouter : la facture de l'oreille moderne »).

9. JAMEUX, D. (1974) : « Musique des lumières : Études atonales II, note sur la Société d'exécutions musicales privées », *Musique en Jeu*, n° 16, p. 54-69.

Plus proche de nous dans le temps, le sujet de l'article de Radosveta Bruzaud prend en considération d'autres extrémismes : de 4'33" de John Cage à *Société I* de Luc Ferrari en passant par Fluxus, l'auteure dresse un panorama en trois moments des stratégies de déconstruction du concert par certains artistes (« compositeurs »?) des années 60<sup>10</sup>. Elle a le souci d'éviter un effet de catalogue qui risquerait de réduire certaines performances à des activités récréatives insignifiantes<sup>11</sup> ou à des gags<sup>12</sup> qu'ils ne voulaient pas toujours être. Néanmoins la présentation n'est pas non plus dialectique : il n'y a pas réellement d'articulation, p. 159, entre un développement sur Fluxus qui conclut au dépassement des « conceptions fondamentales de l'art et de la musique » induit par une démarche soucieuse de déconditionnement culturel et de critique sociale, et, aussitôt après, une présentation du projet de Ferrari de ne pas laisser la création musicale se mouvoir « sur un plan uniquement esthétique [risquant] de masquer la réalité ». Peut-être le lecteur aurait-il eu besoin, pour marquer les différences, d'une mise en rapport directe de ces options artistiques avec l'engagement politique, ou un autre marqueur extramusical volontairement « absorbé » par la musique.

Un propos éclairant de François-Bernard Mâche en 1978, cité p. 166, pourrait fournir un outil efficace d'analyse de ces problèmes :

*Je crois que si nos œuvres « réalistes » ont un potentiel révolutionnaire, ce n'est pas parce qu'elles luttent directement contre le rite du concert par exemple ; bien plutôt parce qu'elles apprennent à saisir le réel comme source de jouissance et d'étonnement, et ainsi la culture non comme bien de consommation mais comme jeu avec ce réel.*

Ce recadrage, cette interprétation *a posteriori* (fin des années 70) de la nature subversive des œuvres présentées auparavant, va plus loin qu'une dérive lyotarienne. Sans s'en servir explicitement, R. Bruzaud a sans doute en tête ce déplacement de la pensée lorsqu'elle conclut son propos par des références à Max Neuhaus et ses projets sur « la notion d'environnement sonore dans ses rapports avec la perception auditive et visuelle de l'auditeur » (p. 168), impliquant un ailleurs ou un au-delà de la salle de concert.

François Bohy présente « une forme originale de concert : le *Gesprächskonzert* » (p. 175-184), qu'il a découverte à l'occasion d'un séjour d'études à Stuttgart. Il s'agit de présenter un programme bicéphale composé généralement d'une œuvre appartenant au répertoire et d'une création d'un jeune compositeur. Après cette audition, un débat public s'engage avec le compositeur (et si possible les interprètes), donnant lieu à un partage de la parole que F. Bohy juge innovant : le public a la possibilité de se constituer en communauté autour de l'espace d'échanges ainsi créé (et donc autour d'une certaine forme de redistribution du savoir et du pouvoir propres au concert). C'est alors que le programme est rejoué, pour conclure. La discussion par l'auteur des limites de cette forme de concert est assez convaincante et permet de faire le point sur ce « cas particulier ».

10. Sa démarche « s'appuie sur la nécessité d'aller au-delà des stéréotypes habituels, selon lesquels les phénomènes tels que l'improvisation et la création collective, la participation du public et l'éclatement du concert ne représentent que l'expression exagérée des aspirations idéologiques d'une génération à la recherche de son identité » (p. 142).

11. « Dans *Trace for Orchestra* de Robert Watts, les exécutants enflamment avec des allumettes leurs partitions qui brûlent en lançant des étincelles. *Counting Song for LaMonte Young* (1962) de Emmett Williams demande à l'interprète d'utiliser son doigt pour compter le public en distribuant de petits cadeaux à chaque spectateur [...] » (p. 154).

12. « L'image et la fonction du chef d'orchestre sont l'objet de la pièce de G. Maciunas *Solo for Conductor* (1965). Selon les instructions de l'auteur, le chef d'orchestre s'incline profondément et, restant dans cette position, s'affaire à de menues activités d'entretien du sol ou de ses chaussures, ne se relevant de son salut que pour terminer l'exécution (p. 154). »



Frédéric Sounac propose quant à lui une belle exégèse du *Doktor Faustus* de Thomas Mann, axée sur la fonction, au sein du roman, de la narration des « conférences » de l'organiste Kretzschmar (le « maître de jeunesse » du compositeur Adrian Leverkühn, figure centrale du livre, qui emprunte comme on le sait à la physiologie musicale de Schönberg). « Leçons », « cours », ces cérémonies quasi éso-tériques fidèlement restituées<sup>13</sup> par le narrateur-biographe, Zeitblom, virent toujours au « vivant récital » pendant lequel Kretzschmar réduit au piano des œuvres orchestrales des grands compositeurs du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en les commentant au fur et à mesure.

Épistémologie oblige (au nom du caractère non transposable du fait littéraire), F. Sounac ne propose pas d'analyse de ces concerts-conférences indépendamment de leur fonction dans le livre. Partant de leur place dans l'économie du roman d'apprentissage (*Bildungsroman*) d'un musicien, l'auteur nous amène progressivement à comprendre le chapitre du livre rapportant leur contenu comme une œuvre à part entière, sur le modèle du programme de concert :

*Le concert-conférence apparaît à l'évidence comme le portique de l'œuvre, où le pèlerin se voit délivrer des clefs qu'il ne doit pas perdre : les interventions de Kretzschmar, situées au début du roman, fonctionnent comme une ouverture, ou mieux, dans l'économie d'un concert, comme « pièce-référence », œuvre qui programme et infléchit la réception de l'ensemble (p. 193).*

De là est déduit le type de lecteur présumé par « l'autorité du texte » (p. 193) : il s'agit d'un lecteur capable de concentration, d'écoute — le **musical** étant assimilé à un « modèle de réception active de l'œuvre d'art verbale » (p. 192).

Une analyse comme celle-là ne peut avoir de valeur que prospective, idéelle, pour penser la réalité du concert<sup>14</sup>. C'est pourquoi F. Sounac esquisse en conclusion ce modèle :

*Peut-être faut-il plaider [...] pour un modèle héroïque du concert, non pas celui du vir — du virtuose — et ses fracassants récitals, mais celui qui prend le risque d'engager réellement l'auditeur dans une relation musicale qui soit proprement un échange. Encore une fois, le concert comme expérience (p. 204).*

Parmi les angles morts de la plupart des textes qu'on a tenté de résumer ici, il y a le public, sa place, sa composition. Et, qu'il y soit ou non fait référence, se profile toujours le spectre d'un cliché : il y aurait un public, il y aurait quelque forme de **communauté** (au moins sociale) dans la salle. Beate Perrey, dans un texte intitulé « La solitude maintenue : l'œuvre, l'artiste, l'auditeur », s'en prend à cette idée pour faire basculer une représentation des choses jugée trop angélique : pour penser le concert, il faudra donc partir de la triple solitude de l'artiste (isolé par la lumière, face à l'œuvre seule), de l'auditeur (chacun est tourné vers la scène et nul ne voit son prochain) et de l'œuvre. À l'écart de la société, à l'écart de la logique de communication, le concert est défini comme retrait, comme lieu et temporalité

13. Quatre sont relatées : « La Sonate op. 111 de Beethoven », « Beethoven et la fugue », « La musique et l'œil », « L'élémentaire dans la musique ».

14. D'autant que l'auteur est conscient des limites de son interprétation (p. 203), qui traite son objet comme s'il était analogue à des concerts.

où « le jeu des signes s'effectue différemment » (p. 215) — cette définition de l'art comme résistance à l'impératif de la communication amenant comme de soi-même des références à Adorno (p. 212-214).

Néanmoins, lorsque l'auteure oppose « société de communication » et « solitude créatrice », elle refuse de prendre en compte toutes les données : elle parle des corps et de la lumière, mais pas de l'argent ou du regard... éléments tout aussi nécessaires, à la fois philosophiquement et sociologiquement, que ceux qu'elle considère.

Le souci de définir le concert affleure régulièrement au cours de ce livre, sans qu'il soit toujours précisé si cette définition part de l'ensemble des phénomènes décrits comme concerts, ou si elle se veut normative. Or le titre (« Enjeux, fonctions, modalités » du concert) marque bien une diversité<sup>15</sup> qui présuppose soit une définition commune à tous les participants, soit l'absence (voire la vanité) de toute définition. Cela signifie-t-il qu'il faille renoncer à chercher une cohérence à l'ensemble ? On sent bien pourtant une volonté de **composer** le livre, sinon comme un programme de concert, du moins comme un tout articulé dans lequel l'enchaînement d'un texte à l'autre n'est pas laissé au hasard, que ce soit pour marquer une rupture contrastante (de Szendy à Poirier), une complémentarité (de Schneider à Biget-Mainfroy), etc.

On regrettera surtout l'absence de confrontations avec des « rituels » proches, désormais fossilisés et de ce fait aptes à penser d'un dehors la singularité du concert de musique classique (l'existence du jazz [le *jam session* d'aujourd'hui ne ressemble-t-il pas de plus en plus à un concert ?] ou du rock n'est pas exploitée...). Dans un même ordre d'idée, l'articulation entre concert et récital, telle que le XIX<sup>e</sup> siècle l'a léguée au XX<sup>e</sup>, n'est absolument pas mentionnée.

Le principal travail rendu possible (et esquissé) par ce livre est sans doute — à l'instar du concert — de constituer les musicologues en communauté... Cela permettrait de rétablir l'historicité des concepts et de prospecter dans les directions négligées par la recherche sans que les enjeux méthodologique et définitionnel soient évacués par autant de « musico-logies » qu'il y a d'horizons disciplinaires, voire de personnes.

15. La quatrième de couverture se conclut par : « D'où des communications diverses dans leur objet, leurs points de vue et pré-supposés ».