



HAL
open science

Un rapport "savant" aux musiques contemporaines ? Le rôle des salles de musique

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Un rapport "savant" aux musiques contemporaines ? Le rôle des salles de musique. Les Publics des scènes musicales en France (XVIII-XXI siècles), Classiques Garnier, pp.87-101, 2020, 9782406101109. 10.15122/isbn.978-2-406-10112-3.p.0087 . hal-03036599

HAL Id: hal-03036599

<https://hal.science/hal-03036599>

Submitted on 2 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version auteure de

Myrtille Picaud (2020), « Un rapport "savant" aux musiques contemporaines ? Le rôle des salles de musique » in GIRON-PANEL Caroline, YON Jean-Claude, SERRE Solveig (dir.), *Les Publics des scènes musicales en France (XVIII-XXI siècles)*, Classiques Garnier, Paris, p. 87-101.

DOI : 10.15122/isbn.978-2-406-10112-3.p.0087

Résumé : Appréhender le rapport entre scènes musicales et publics pose la question du lieu où demande et offre artistique sont mises en présence. Ce chapitre examine comment les spécificités (architecturales, sociales, organisationnelles) des lieux où les artistes se montrent aux personnes présentes, dès lors constituées en « publics », cadrent le concert et le rapport de ces publics à la musique. En effet, les formes d'appropriation des objets culturels soulèvent des enjeux de distinction culturelle, entre esthétiques musicales comme entre publics. L'examen des manières d'entendre les musiques contemporaines dans deux lieux différents, dont l'un est marqué par les musiques « savantes » et l'autre plutôt par les musiques « actuelles », éclaire comment se construisent les usages sociaux, les catégories d'appréciation et les publics d'une musique. A partir de l'observation ethnographique d'événements de musiques contemporaines, ce chapitre entend ainsi montrer le rôle que jouent les lieux de concert dans l'entretien du rapport savant à ces musiques, en témoignant aussi de la possible déconstruction de celui-ci.

Mots-clefs : Paris, genres musicaux, lieux, rapport savant, musique classique, ethnography

Abstract: Understanding the relationship between musical scenes and their audiences questions in which physical places artistic demand and supply meet. This chapter examines how music venues' specificities (architectural, social, organizational) frame the concert and the audiences' relationship to music. Indeed, the way cultural objects are consumed raises issues of cultural distinction, both between musical genres and between audiences. By studying the ways in which contemporary music is heard in two different venues, one of which showcases highbrow music and the other popular music, sheds light on how the social uses, the appreciation and the audiences of music are created. Based on the ethnographic observation of classical contemporary music events, this chapter aims to show how concert venues maintain a scholarly relationship to this genre, while also testifying to its possible deconstruction.

Keywords: Paris, music genres, venues, scholarly relationship, classical music, ethnography

Un rapport « savant » aux musiques contemporaines ?

Le rôle des salles de musique

Appréhender le rapport entre scènes musicales et publics pose la question du lieu où demande et offre artistique sont mises en présence. Le concept de scène musicale, développé notamment par les *cultural studies*, entrevoit cette rencontre en examinant les relations qui se créent dans un espace social géographiquement situé, où intermédiaires, musiciens et publics (ces rôles étant parfois mouvants) s'activent autour d'un même genre musical¹. Nous resserons la focale de la scène musicale sur le lieu même où les artistes se montrent aux personnes présentes, dès lors constituées en « publics ». L'analyse développée ici² examine comment les spécificités (architecturales, sociales, organisationnelles) de la salle de musique cadrent le concert et la réception des œuvres par les publics.

William Weber rappelle que les façons d'écouter les musiques aujourd'hui caractérisées comme « savantes » ont évolué à travers le temps. L'entretien d'un rapport « connaisseur » aux œuvres n'était auparavant pas dominant, étant donné le recrutement social élevé des publics de manière générale :

Les connaisseurs français ne formaient donc pas une tradition musicale « élevée ». En tant qu'intermédiaires entre les musiciens et le public général, ils étaient respectés pour leurs connaissances et leur autorité dans la vie musicale, mais ils n'étaient pas éloignés du public par leurs goûts. Les hiérarchies en vigueur étaient faibles, qu'il s'agisse des formes musicales ou des finalités sociales de la musique, et limitaient la différenciation des participants ainsi que l'autorité de l'amateur savant et celle du musicien. Ces valeurs peuvent paraître étrangères aux principes élevés de la vie musicale classique moderne. Elles dotaient les activités musicales d'une contemporanéité, d'un pragmatisme et d'une absence de prétention intellectuelle qui contrastent agréablement avec le strict historicisme de la vie musicale actuelle³.

La domination du rapport savant à la musique s'est concrétisée lorsque les compositeurs passés ont pris le pas sur les productions contemporaines dans les programmes. Il est donc intéressant que, dans son étude des publics de l'Ensemble intercontemporain (EIC) dans les années 1980, Pierre-Michel Menger souligne qu'à « l'extrême singularisation des modèles et des techniques de composition, des traitements et des combinaisons de matériaux [dans la musique contemporaine] répond la défaillance abondamment attestée des pouvoirs de catégorisation, de déchiffrement et d'évaluation des œuvres [des publics interrogés]⁴ ». Selon lui, « l'incompétence » des publics de l'EIC, principalement issus des classes supérieures, témoigne du fait que la « perception impure⁵ » de la musique n'est pas réservée aux classes populaires ou les plus éloignées de l'offre culturelle légitime. Il lit également dans la distance creusée entre compositeurs et publics le support de la professionnalisation des premiers, soutenue par la puissance publique. Sans nier cela, ni croire que l'appréciation des musiques contemporaines se construit sur la rencontre « immédiate » entre l'œuvre et une oreille tout à fait vierge (mais

¹ Voir par exemple BENNETT Andy et PETERSON Richard A., *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University press, 2004 ; GUIBERT Jérôme, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », dans *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, éd. S. Dorin, Paris, Uqbar/Mélanie Seteun, 2012.

² Cette analyse s'appuie sur une recherche de thèse en cours, portant sur les salles de musique actuellement actives à Paris et à Berlin, ainsi que sur leurs programmatrices et programmeurs.

³ WEBER William, « "Le savant et le général" Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, n° 181-182, p. 18-33, p. 29.

⁴ MENER Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, 1986, n° 27, p. 445-479, p. 466.

⁵ *Ibid.*, p. 477.

curieuse), on peut analyser autrement la déclaration par les publics de l'EIC de leur difficulté à distinguer les divers courants actuels de la musique savante.

L'institution prescrit un mode d'appréciation savant des musiques contemporaines, par exemple en organisant des conférences didactiques avant les concerts, en privilégiant une écoute ascétique et intérieure. On peut faire l'hypothèse que l'aveu par les publics de leur difficulté à s'orienter au sein de l'offre des musiques contemporaines signe davantage leur ralliement à cette modalité savante d'appréciation des œuvres. Ils acceptent la légitimité de cette organisation savante en « courants » et se plient à la nécessité de mieux connaître une musique qui se dit complexe, technique, basée sur l'expérimentation etc. Plutôt que « sortants » (*exit*), on serait tenté d'y voir des publics « loyaux » (*loyalty*), selon la typologie d'Albert Hirschman¹. Les musiques électroniques se fondent elles aussi sur des bouleversements techniques et sonores, qui pourraient se rapprocher de ceux dans les musiques contemporaines – pourtant leur présentation par les intermédiaires ne s'appuie pas nécessairement sur un rapport savant à l'œuvre. D'autres critères organisent les catégories d'appréciation des musiques électroniques. La construction de ce rapport savant aux musiques contemporaines ne va donc pas de soi et constitue peut-être l'un des éléments fondateurs de la distinction (publique) entre le « contemporain » et « l'actuel ».

Ce rapport à la musique, inscrit dans la connaissance, paraît ainsi historiquement et socialement situé. Puisque la salle de musique, et donc la *scène*, participe au processus d'intermédiation culturelle², on peut se demander quel rôle jouent les lieux dans la construction du rapport à la musique ? Comment les salles cadrent-elles les catégories d'appréciation des musiques contemporaines ? Les formes d'appropriation des objets culturels soulèvent des enjeux de distinction³, entre esthétiques comme entre publics. L'examen des manières d'entendre les musiques contemporaines dans deux lieux différents, dont l'un est marqué par les musiques « savantes » et l'autre plutôt par les musiques « actuelles », éclaire comment se construisent les usages sociaux, les catégories d'appréciation et les publics d'une musique.

Les relations entre composition sociale des publics et musique ont souvent été appréhendées par la méthode statistique, cependant l'ethnographie rend visible les « manières d'entendre » la musique en fonction des lieux et l'appréciation située des œuvres par les publics – ce que le questionnaire appréhende plus difficilement. Cette contribution mobilise donc l'observation de trois événements de « musiques contemporaines » (présentées comme telles par les programmes) à Paris, tout en s'appuyant partiellement sur l'enquête statistique de collègues. Les trois concerts sont isolés pour la démonstration, mais ils sont appréhendés dans le cadre d'observations régulières, depuis 2011, de multiples concerts ayant lieu dans des salles programmant divers genres musicaux à Paris et à Berlin⁴, principalement en tant que public. Les matériaux recueillis recensent à la fois les spécificités matérielles des lieux, les manières de se comporter des publics, les mises en scène des artistes et leurs interactions. Leur comparaison et confrontation permettent une compréhension plus fine de ces trois événements, qui sont analysés de manière relationnelle et non pas séparément. Nous procéderons donc à la description de trois soirées proposant des musiques contemporaines, deux à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille et une à la Gaîté lyrique.

¹ Typologie que Pierre-Michel Menger mobilise dans son article. Voir HIRSCHMAN Albert, *Exit, voice and loyalty*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.

² Sur la place des intermédiaires dans les champs culturels, voir en particulier ROUEFF Olivier, « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », dans *Trente ans après La Distinction*, éd. P. Coulangeon et J. Duval, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164.

³ BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

⁴ Cela concerne des maisons d'opéra, clubs de jazz, théâtres musicaux, boîtes de nuit, salles de concert, dîners-spectacles, bars, squats etc.

Un programme de musique contemporaine à destination des *aficionados* du genre

La première soirée est observée dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille, dans le cadre du Festival d'Automne¹ à l'hiver 2014. Le lieu bénéficie du prestige et de la légitimité de l'Opéra, cependant les ouvreurs et ouvreuses y sont moins nombreux que pour la grande salle et le vestiaire est fermé. La taille de la jauge (environ cinq cents personnes, en placement libre) renforce le sentiment d'entre-soi des connaisseurs, et la proximité avec les interprètes. La salle est construite en gradins, sans fosse ni scène surélevée, la démarcation entre publics et scène est matérialisée par un changement de matériau au sol. Personne n'outrepasse cette limite pourtant symbolique.

Une présentation « didactique » du programme par les deux interprètes a lieu avant le concert. La directrice musicale du Festival d'Automne, Joséphine Markovits, sans se présenter elle-même, introduit ces musiciens qui « ne sont plus à présenter en réalité ». Cela renforce la représentation des publics comme une assemblée d'« habitués », accoutumés à la musique contemporaine, connaissant les interprètes et compositeurs, ainsi que la programmatrice du festival. La conférence est centrée sur l'histoire de la rencontre des interprètes avec les compositeurs. Effectivement, l'altiste joue une œuvre que son père compositeur lui a écrite lorsqu'il était plus jeune. Le discours met en scène la relation intime entre les interprètes et les œuvres, ainsi que l'inscription de celle-ci dans l'histoire de la musique, mais ne mobilise pas d'analyse musicologique ou "savante" des pièces.

Sans revenir précisément sur les détails du programme, nous examinerons plus précisément les publics, constitués ce soir-là principalement d'abonnés au Festival d'Automne (et non à l'Opéra ou munis de billets individuels) selon les dires de la directrice de la communication du festival. La salle est comble, les hommes sont un peu plus nombreux que les femmes, et la moyenne d'âge semble plutôt élevée (les publics paraissent avoir en moyenne une soixantaine d'années). Certaines personnes, plutôt rares, sont venues avec de jeunes enfants, alors que la représentation a lieu un soir de semaine hors vacances scolaires. Le style vestimentaire des publics est relativement classique pour un milieu social plutôt favorisé, avec très peu de personnes en jeans par rapport à celles qui déambulent dans les rues du même quartier. Plusieurs individus à qui des questionnaires sont proposés les refusent, expliquant qu'ils l'ont déjà rempli deux semaines auparavant, lors d'un précédent concert de musique contemporaine dans le cadre du Festival d'Automne à la Cité de la musique. D'autres étudiants qui aident à la passation du questionnaire, postés dans différents espaces, font état de réactions similaires lors de la distribution.

Il semblerait ainsi qu'un nombre important des personnes présentes fréquente régulièrement le festival et/ou les concerts de musique contemporaine². En dehors de leur âge, il est possible de faire l'hypothèse que les propriétés sociales de ces individus se distinguent peu de celles que recensait Pierre-Michel Menger dans les années 1980 : « un haut degré de

¹ Nous avons assisté aux deux concerts dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille avec Luis Velasco-Puffleau, qui nous a invitée à participer à la passation de questionnaires dans le cadre de l'enquête « New Music Festivals as Agorai: Their Formation and Impact on Warsaw Autumn, Festival d'Automne in Paris, and Wien Modern Since 1980 », dirigée par Simone Heilgendorff à l'Université de Salzbourg. A ce sujet, voir Katarzyna Grebosz-Haring, « Audiences of Contemporary Art Music: Brief Report on Audience Surveys at the Festival d'Automne à Paris, Warsaw Autumn, and Wien Modern in the Autumn of 2014 », disponible en ligne:

http://www.uni-salzburg.at/fileadmin/multimedia/Newmusic/documents/2016_Audiences_of_Contemporary_Art_Music_Brief_Report_final_version_.pdf, consulté le 17.10.2016.

² Alors que nous rédigeons cet article, les résultats de l'enquête par questionnaire ne sont pas encore parus.

familiarité avec la culture musicale savante, la détention d'un fort capital scolaire et l'appartenance de la grande majorité des auditeurs aux classes supérieures »¹.

Si les musiciens font quelques entorses à la mise en scène communément admise lors des concerts de musiques classiques (un morceau est interprété en chaussettes), les attitudes du public sont elles très normées. Les applaudissements récurrents n'interviennent qu'aux « bons moments », lors de l'entrée en scène des artistes et lorsqu'ils les terminent une pièce. Pour le néophyte, la fin d'un morceau n'est pas toujours aisément détectable, puisque certaines pauses dans la partition sont « imprévisibles » ou inattendues. De plus, lors d'une série de courtes pièces, il n'est pas d'usage d'applaudir entre chacune d'entre elles. Ce soir-là, le public ne se trompe jamais. Deux éléments peuvent l'expliquer : toutes les compositions jouées leur sont connues, ou alors certains codes implicites signalent les applaudissements. Effectivement, les interprètes indiquent les moments de « fin » en se regardant puis en levant les yeux directement vers le public, alors qu'entre des morceaux qui se suivent, ils conservent une attitude physique concentrée, baissant seulement leurs bras et leur instrument pour tourner une page de partition, sans sourire ni établir de contact visuel avec le public. Dans cette salle, publics comme artistes concourent au respect des règles contraignantes dictant leur interaction.

Lors de l'écoute musicale, le public est quasiment immobile, adoptant une posture d'attention réflexive, d'écoute religieuse. Il n'y a presque aucun mouvement. D'ailleurs, prendre des notes sur notre carnet d'observation, activité pratiquement silencieuse, génère un malaise, car ces mouvements restent audibles et visibles par comparaison avec nos voisins. De manière assez habituelle dans ce type de concert, les pauses entre les morceaux sont le moment que choisissent les publics pour tousser et se racler la gorge, bruits inacceptables pendant la musique. Une femme prise d'une quinte de toux sort après avoir expectoré quatre ou cinq fois de suite, plusieurs personnes s'étant déjà tournées vers elle avant qu'elle ne quitte sa place, manifestant le dérangement occasionné.

La discipline inscrite dans les corps des publics est manifeste et signale « les contraintes et les restrictions délibérément assumées qui font l'"ascétisme des nantis" [...] et le refus du facile qui est au principe de toutes les esthétiques "pures" »², ces manières d'entendre apparaissant nécessaires à l'appréciation savante de la musique contemporaine et au pouvoir distinctif qu'elle confère. Cette discipline existe aussi en miroir de celle qui se donne à voir sur scène : celle d'années d'exercice qui mènent à l'exécution parfaite de l'œuvre, mais celle aussi qui règle les corps d'un milieu social spécifique³. À l'issue de l'interprétation par l'altiste Antoine Tamestit (né en 1979), du morceau qu'a composé pour lui son père Gérard Tamestit, ce dernier monte sur scène afin d'embrasser son fils sous les applaudissements du public. L'interaction met en scène publiquement la continuité entre amour filial et transmission musicale, l'héritage familial se rejouant dans l'histoire musicale contemporaine. Les gestes de cette embrassade masculine traduisent également les normes qui régissent les corps. Le père attrape très rapidement son fils et l'étreint avec rigidité, dans ce qui ressemble davantage à une accolade : l'émotion représentée en devient presque métaphorique.

Une médiation de la musique contemporaine par la pratique des enfants ?

¹ MENER Pierre-Michel, « L'oreille spéculative... », p. 448.

² BOURDIEU Pierre, *La Distinction...*, p. 286.

³ « Véritable carte de visite, cette présentation de soi est le résultat de toute une éducation, d'une discipline du corps, qui, dans ses formes achevées, permet de montrer une élégance "naturelle", modalité somatique de ce miracle social qui transforme les caractères acquis en qualités innées, alchimie essentielle à la légitimation des rapports de domination » (PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie : distance sociale et conditions spécifiques de l'entretien semi-directif », *Genèses*, 1991, n° 3, p. 120-133, p. 128).

Le programme de la seconde soirée à l'amphithéâtre Bastille (22 novembre 2014) est constitué de trois parties, la seconde associant une classe de collégiens, encadrée par des extraits des *34 Duetti pour 2 violons* de Luciano Berio et *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen. Dans le cadre des activités pédagogiques du Festival, une commande a été faite au compositeur Pierre-Yves Macé qui a écrit *Ambidextre* pour ces collégiens scolarisés dans une classe aux horaires aménagés pour la musique (CHAM) du Collège Jean-Philippe Rameau, établissement situé à Versailles. Nous n'avons pas réussi à obtenir d'informations sur les raisons du choix de cette classe pour l'interprétation de l'œuvre, mais une jeune femme en stage au Festival d'Automne suppose que le mécène commun (la banque Société Générale) du Chœur Jean-Philippe Rameau et du festival a pu faciliter cette décision. Lors du concert, les collégiens chantent donc, accompagnés par deux musiciens adultes. Cet événement a lieu un samedi soir, il est inscrit dans les programmes et abonnements du Festival d'Automne.

La composition du public diffère de celle du premier concert. Si quelques personnes ont déjà rempli le questionnaire lors d'autres événements, elles sont bien moins nombreuses que la fois précédente. Une part importante du public appartient aux familles des collégiens, et les enfants y sont mieux représentés. L'attitude manifestée à l'égard de l'enquête par questionnaire est aussi plus négative. Plusieurs personnes font mine de ne pas nous entendre lorsque nous nous adressons directement à eux, ou refusent le questionnaire de manière assez vive (« Ah non, non vraiment ! », « Je ne suis pas là pour remplir un questionnaire ! »). Celui-ci étant présenté comme une comparaison de différents festivals européens, à plusieurs reprises les individus déclinent le papier au titre qu'ils ne viendraient pas « pour le festival ». Le public paraît un peu plus jeune que lors du premier concert (les questionnaires donnent une moyenne d'environ cinquante et un ans pour les cent-trois répondants). Sont visibles des vêtements de marques classiques et onéreuses, manteaux en fourrure etc., ce style se rapportant plutôt aux franges bien dotées économiquement de la bourgeoisie.

Contrairement à la première observation, ces publics semblent moins bien connaître le lieu et ses usages. Certains d'entre eux se perdent dans les couloirs, ne discernant pas les portes d'entrée de la salle, situées de part et d'autre de l'escalier principal. Deux personnes se plaignent vivement auprès d'un ouvreuse de l'absence de vestiaire, l'une d'elles étant « surchargée » de plusieurs sacs d'achats de magasins de luxe. Lors du spectacle, l'écoute n'est pas aussi concentrée que pour le premier spectacle. La première partie est constituée d'un duo de violons. La seconde partie, avant l'entracte, est la pièce avec les enfants. Leur entrée en scène est plus intensément applaudie que le salut des deux premiers musiciens, une personne crie « Woohoo ! ». L'arrivée du chef de chœur et des deux interprètes attire moins d'applaudissements, l'arrivée du chef signalant pourtant traditionnellement le début des applaudissements dans le cadre de la musique symphonique. Quoique la représentation de la pièce se fasse dans un cadre très officiel, d'autant qu'il s'agit d'une création (première représentation), les comportements des enfants sur scène ne sont pas toujours conformes aux normes d'une représentation professionnelle : certains sourient pendant le spectacle, l'un d'entre eux tousse sur scène durant cinq minutes, mais leur attitude reprend les codes de la bonne conduite scolaire. À la fin de la représentation, les applaudissements sont très importants.

Après l'entracte (les enfants restent dans les coulisses), le public se rassoit pour la pièce de Stockhausen, œuvre pour piano, percussion et bande (enregistrée). Elle peut être perçue comme étant assez violente musicalement et la bande enregistrée a un volume sonore assez important. L'utilisation du piano et des percussions est très éloignée des standards traditionnels des musiques classiques, et le jeu de scène ainsi que l'habillement des deux interprètes renforcent la distance avec ces normes, se rapprochant de celles en vigueur dans la performance artistique. L'attitude du public indique une moindre appréciation de la pièce : « ils se frottent les yeux, se bouchent les oreilles, parlent entre eux, bougent, s'éventent avec leur programme,

se prennent la tête dans les mains, regardent leur montre, rient, quittent la salle »¹. Une partie du public souffre (poliment) : à la fin de la représentation, plusieurs plaisantent, « Ça va, vous avez survécu ? ».

Ainsi, dans une même salle, malgré deux programmes de musique contemporaine présentés selon les mêmes modalités de billetterie et dans des temps semblables, de 20h à 22h environ, par le Festival d'Automne, les publics sont relativement différents, quoiqu'ils semblent majoritairement appartenir aux franges de la population les mieux dotées en capital culturel et/ou économique. Ils n'ont peut-être pas les mêmes goûts musicaux et ne sont pas toujours venus pour les mêmes raisons, ce que laissent transparaître leurs manières d'écouter la musique. Chez les uns, l'écoute est mise en scène sous une forme « pure », concentrée de manière intense, intérieure et centrée sur les sons. Ils adhèrent à l'appréciation savante des œuvres. Chez les autres, l'écoute est plus distante, moins ascétique, leur présence est peut-être davantage liée aux enfants qu'au programme de musiques contemporaines. Manifestant une distance par rapport aux catégories d'appréciation de ces esthétiques, on pourrait même dire que l'attitude de certains publics dénote un mépris, qui marque le refus de se plier à la catégorisation institutionnelle de ces esthétiques comme savantes.

Diversifier les approches des musiques contemporaines par les manières d'entendre

La troisième observation a été réalisée à la Gaîté lyrique, pour un programme mêlant musiques répétitives et électroniques, de 18h à 2h du matin². Cette soirée est explicitement destinée à mélanger des genres musicaux appartenant aux musiques dites savantes et actuelles :

Un truc assez inédit, c'est de faire écouter différents genres musicaux qui entretiennent des connivences artistiques, *mais qui ne se rencontrent jamais lors d'un même temps de diffusion, devant un même public*. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, celui qui veut écouter de la musique électronique, il va dans un festival de musique électronique, celui qui veut écouter de la pop, il va, etc. *Tout est très fléché en fait*. Et même des mêmes lieux peuvent avoir une saison de concert avec plein de genres musicaux, [mais] il y a des soirées-type. Donc il y a des abonnés qui vont voir différentes choses, mais globalement tout reste très très fléché³.

La Gaîté lyrique, qui accueille l'événement, est un lieu particulier. Délégation de service public, elle a été destinée par la Mairie de Paris aux cultures du numérique, y compris musicales. Ouverte en 2010 dans l'ancien Théâtre de la Gaîté, près du métro Réaumur-Sébastopol, elle en conserve l'ancienne façade, l'entrée et le foyer historique. Le lieu offre un mélange entre le prestige du classicisme d'antan, notamment avec ses dorures, parquets et miroirs, et les technologies les plus performantes, dans sa grande salle de concert. La programmatrice d'une salle de concerts importante à Paris, qui présente également des musiques électroniques, décrit la Gaîté lyrique en ces termes :

En plus là-bas *c'est quand même dénudé*, moi ça me faisait penser au début à un plateau TV, donc *ça me faisait vraiment bizarre de dire, de voir un concert alors... Y'avait pas de spectacles en fait à la Gaîté lyrique*, y'a pas, euh, comment dire ? Nous, c'est plus indus' [style architectural industriel], c'est plus, et puis ça ressemble, c'est pas le Trianon, y'a moins de prestige en concert, ça c'est sûr [...]. *Contrairement à la Gaîté, tout le bâtiment est prestigieux*. Et à l'inverse, nous on a un lieu de spectacle, parce qu'en termes de son et de lumière, on peut faire, on a des lumières du Zénith, et à la Gaîté lyrique, [...] *je suis allée voir des artistes, souvent en me disant, y'a pas de lights, c'est nu, c'est neutre... C'est froid. Et du coup le public est très froid à la Gaîté lyrique, mais vraiment extrêmement froid, et c'est violent parfois, parce que y'a pas le côté chaleureux, spectaculaire*. Et à l'inverse, j'ai trouvé que c'était génial de voir certains artistes,

¹ Extrait du carnet de terrain, 22 novembre 2014 à l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille, Paris, dans le public.

² Le concert a lieu le 29.11.2014 dans le cadre du festival Marathon Impulse et comprend les œuvres ou interprétations de Terry Riley, Nathan Fake, Carl Craig (qui annule à la dernière minute), Collectif Warning, Magnetic Ensemble, Cabaret Contemporain, Steve Reich, Ligeti, Benjamin de la Fuente, Giani Caserotto, César Carcopino, HeptaTonia et Atom Heart.

³ Entretien le 14 novembre 2014 à Paris avec l'organisateur, programmateur dans une agence de production musicale, souligné par l'auteure.

sans rien, mais avec les écrans et pas de *lights* à la Gaîté, parce que ça correspondait bien *et puis ça faisait, ça faisait classe, ça faisait chic*¹.

Y programmer des musiques contemporaines associées à des musiques électroniques paraît donc moins improbable que dans d'autres salles diffusant également des musiques dites actuelles. Effectivement, les caractéristiques matérielles du lieu semblent moins discordantes avec les modalités d'écoute et les salles habituellement associées à ce type de musique. Cependant, plusieurs éléments distinguent l'expérience de l'écoute à la Gaîté lyrique de l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille. D'une part, la soirée dure de 18 heures à 2 heures du matin. Celle-ci est complète, mais l'accès à la salle n'est pas limité pour les personnes disposant d'une prévente, même si les concerts ont déjà commencé. Les aller-retour entre la salle et un espace dédié aux fumeurs sont également possibles.

Ce soir-là, l'espace de la Gaîté lyrique est découpé en trois parties : le foyer, le hall et la salle. Des artistes se produisent dans un coin du hall qui leur est provisoirement dédié (scène provisoire). Cet espace n'est ni fermé, ni surélevé par rapport au public. En alternance, d'autres artistes jouent dans la salle. Le public circule donc entre ces lieux et le foyer. Des tables et chaises en bois y sont disposées ; une file d'attente se forme pour les sandwiches ; les meubles sont éparpillés et désorganisés par celles et ceux qui patientent. Un groupe d'individus d'une vingtaine d'années renverse ses verres de bière sur le parquet, ils semblent saouls, cherchent un seau et une serpillère puis nettoient. Si le foyer de la Gaîté lyrique s'apparente par son architecture à certains grands foyers de maisons d'opéra, où des collations sont également servies, celles-ci ne sauraient tolérer le désordre (relatif) qui emplit l'ancien théâtre. Les boissons servies divergent également (champagne vs. pintes de bière dans des gobelets en plastique) et les entractes dans les programmes de musiques classiques sont généralement suffisamment courts pour éviter des consommations excessives d'alcool. De plus, les boissons ne sont pas admises à l'intérieur de la salle pendant les concerts dans les lieux de musiques classiques.

Dans le hall, des personnes sont installées au sol en arc de cercle autour des artistes, d'autres discutent plus près des portes menant au foyer, le niveau sonore est assez élevé. Dans la salle, les publics s'assoient en attendant les groupes, et lorsque le concert commence, ils écoutent debout, la salle étant relativement pleine (la jauge est de sept cent soixante personnes en configuration debout). Le flux d'individus entrant et sortant pendant les concerts est minime mais constant.

Nous reviendrons ici en particulier sur une pièce spécifique, *In C* de Terry Riley, interprétée par l'Ensemble Warning dans la grande salle. Les personnes présentes sont âgées de 20 à 30 ans environ, avec légèrement plus d'hommes que de femmes. La plupart est habillée avec des vêtements portés en 2014 par les catégories de la population bien dotées en capital culturel, proches des secteurs artistiques et résidant à proximité des centres urbains : nombre de jeunes femmes disposent de brassières laissant voir leur ventre, de jeans droits retroussés à taille haute, un style réactualisé mais en vogue pendant les années 1980. Le concert a lieu vers 20 heures et la salle est moins pleine que pour les autres artistes (ce ne sont pas les têtes d'affiche). Certains publics sont accoudés à la scène, qui fait environ un mètre de hauteur et regardent les musiciens d'en bas, d'autres y ont posé leur sandwich le temps de prendre une photo. Quasiment tous les individus présents tiennent une bière à la main et les attitudes physiques au début de la pièce sont assez immobiles. Les musiciens sont disposés sur scène mais aussi sur des balcons en hauteur, de part et d'autre de la scène. Afin de les éclairer, les projecteurs sont assez forts et ils voient donc la salle qui n'est pas intégralement plongée dans le noir. Dans la fosse, des personnes discutent, rient, s'embrassent.

¹ Entretien avec la programmatrice d'une grande salle de concerts/club à Paris, 16 avril 2014, souligné par l'auteur.

Après une dizaine ou quinzaine de minutes de musique, le son prend de l'ampleur, tant dans la rythmique qu'en termes de volume, ressemblant en cela à ce que les amateurs de techno et de musiques électroniques nomment parfois la « montée ». Dans la salle, le public se met en branle : hochements de tête, certains dansent véritablement, bras levés. Des sifflets et cris de « woohoo » se font entendre, signalant l'appréciation des auditeurs. Les musiciens, dont les âges sont proches de ceux du public, se lancent des regards, sourient, et sont impliqués physiquement dans leur musique, se balançant sur leur chaise, tressautant sur leurs jambes, selon des codes de comportement moins usités lors de concerts de musiques classiques (ils se sont par ailleurs déjà produits au Zénith, avec des programmes de musiques classiques). Leur plaisir qu'ils ont à jouer s'exprime explicitement, à distance des normes de jeu ascétiques ou plus austères cadrant habituellement les concerts de musiques savantes. Vers la fin du morceau, la musique « retombe » et le public marque un temps avant de comprendre qu'elle arrive à son terme, puis applaudit, avec des cris et des sifflets, pendant plus de deux minutes.

A la sortie de la salle, plusieurs groupes s'expriment sur ce qu'ils viennent d'entendre : une femme dit à un homme qui l'accompagne « Waouh ! », un autre « Ca tue ! » et son ami, « C'était super ! », une jeune femme explique à une amie « J'ai eu peur au début quand c'était un peu cacophonique, mais en fait... [j'ai apprécié par la suite]¹ ». Peu de personnes sont sorties de la salle pendant la pièce et beaucoup semblaient avoir aimé le concert.

La majorité du public ne semblait pas connaître l'œuvre présentée. Cependant, le lien créé avec les musiciens, notamment par l'expression visible de leur joie de jouer, mais aussi l'interaction résultant du fait qu'ils puissent voir l'auditoire, a institué une ambiance particulière. La reconnaissance d'un schéma musical s'apparentant à des styles musicaux que les publics connaissaient semblait également leur offrir un appui, en permettant des pratiques (crier, siffler, danser) généralement mises en œuvre en club ou en concert. Ainsi, le lieu autorisait des catégories d'appréciation autres que celles habituellement prescrites par les institutions des musiques savantes. Il importait peu de savoir situer l'œuvre dans les courants de la musique contemporaine, car elle s'inscrivait dans le déroulé plus global d'une « soirée ». Les manières d'entendre y étaient davantage ancrées dans les ressentis et mouvements corporels et favorisaient le partage d'émotions collectives, même si celles-ci s'appuyaient certainement sur la proximité créée par la sélection sociale des publics de la Gaîté lyrique.

Conclusion

La description de ces trois soirées permet d'identifier différents modes d'appréciation et publics de musiques dont les esthétiques sont relativement proches, sans être identiques. La salle dans laquelle est présentée la musique, par son architecture, les représentations sociales qu'elle véhicule, les relais communicationnels sur lesquels elle s'appuie et donc les publics qu'elle attire, modifie la manière dont sont perçues et ressenties les œuvres. La construction des programmes (comme dans le cas de la pièce chantée par des collégiens, ou en association avec d'autres genres) ainsi que la manière dont ils sont médiatisés (la conférence avec les interprètes, dont l'un joue une œuvre de son père), ou encore le cadre de l'écoute (assis, debout, en dansant, buvant, criant ou dans le recueillement individuel) influent également sur la réception et les propriétés des publics.

Il apparaît ainsi que la « compétence » musicale, donc la connaissance des œuvres, de l'histoire de la musique contemporaine, de la technique, des compositeurs et compositrices et la maîtrise d'un instrument, ne soit qu'une composante de l'appréciation de la musique contemporaine. Si le dispositif d'écoute dans l'amphithéâtre de l'Opéra Bastille enjoint plus

¹ Notes de terrain, 29 novembre 2014, grande salle de la Gaîté lyrique, Paris, dans le public.

fortement à la possession de cette compétence, la soirée à la Gaîté Lyrique s'appuie en partie sur d'autres soutiens à l'expérience auditive, qui n'induisent en rien une moindre appréciation musicale. La prescription par les intermédiaires culturels d'un rapport savant aux musiques contemporaines ne va donc pas de soi. Le lieu qui accueille ces esthétiques participe à la sélection des publics et influe sur leur rapport à la musique en conditionnant plus ou moins fortement leur adhésion au mode d'appréciation savant des musiques contemporaines.

Les salles cadrent donc les manières d'entendre, les normes sociales qui organisent l'écoute des publics et les « bonnes » façons de se comporter pendant les concerts. Les observations décrites ici incitent à approfondir la réflexion sur les rapports entre publics et scènes musicales. Ainsi, l'analyse de la programmation d'esthétiques dans des salles qui proposent des manières d'entendre différentes éclairerait les études sur la composition sociale et les expériences des publics des divers genres musicaux, mais aussi sur les usages sociaux de la musique. En définitive, cela contribuerait au renouvellement des questionnements sociologiques sur les hiérarchies culturelles et les appariements qui se construisent entre demande et offre artistique.