

Spectateurs d'un jour.
Une première expérience à un concert organisé par la
Société de musique contemporaine du Québec

Jessica HÉBERT
Université de Montréal
Observatoire interdisciplinaire de
création et de recherche en musique

Si la recherche en sociologie des arts a permis de faire apparaître que la fréquentation des salles de concerts de musique contemporaine se limite à des publics correspondant à un profil socioculturel précis, aucune étude n'a jusqu'alors investigué empiriquement le rapport que les non-publics pouvaient entretenir vis-à-vis de ce genre de musique. Cet article rend compte des premières avancées d'une étude ethnographique en cours¹ qui vise à cerner comment s'articule une première expérience à un concert de musique contemporaine pour des individus qui ne sont pas familiers avec ce genre musical et qui n'ont pas de formation en musique. L'enquête que nous présentons ici a été menée auprès de spectateurs assistant pour la première fois à un concert de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Après avoir présenté la SMCQ, nous brosserons un portrait des publics de la musique contemporaine, en reprenant notamment le postulat selon lequel l'appréciation de ce genre musical est réservée à un profil spécifique d'auditeurs. Ensuite, après avoir présenté notre méthode d'enquête, fondée sur une approche qualitative permettant d'aborder les publics dans leur singularité en positionnant au premier plan la subjectivité de chacun des participants, nous

¹ L'enquête est menée dans le cadre d'une maîtrise en musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal sous la direction de Nathalie Fernando et de Michel Duchesneau.

présenterons quelques résultats préliminaires de notre enquête sur les publics de la SMCQ ainsi que les hypothèses de travail qu'ils nous ont permis de forger.

Contexte de la recherche

1. La Société de musique contemporaine du Québec : fondation et fréquentation

Fondée en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec a été la première institution spécialisée dans la diffusion de la musique contemporaine à Montréal. Sous la direction artistique du compositeur et pédagogue Serge Garant², l'orientation de la programmation visait d'abord à faire connaître les œuvres canoniques du répertoire de musique contemporaine occidentale, œuvres dont la plupart se faisaient entendre pour la première fois à Montréal. La SMCQ avait également comme objectifs de diffuser les œuvres récentes de compositeurs québécois et de consolider le répertoire de musique contemporaine. Sous l'expression « musique contemporaine », l'institution faisait alors référence au répertoire musical qui rassemble des œuvres essentiellement composées après 1945, par des compositeurs québécois, canadiens et européens. Les créations de compositeurs tels que Serge Garant, Bruce Mather³, Gilles Tremblay⁴, ainsi que Karlheinz Stockhausen⁵ et, en

² Serge Garant (1929-1986) a été directeur artistique et chef d'orchestre à la SMCQ de 1966 jusqu'à 1986. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des pionniers de la musique d'avant-garde québécoise ; il fut le premier compositeur au Canada à intégrer la bande magnétique dans une œuvre, soit *Nucléogame* (1955).

³ Bruce Mather (1939-) est un compositeur et pianiste originaire de Toronto. Il a été membre directeur de la SMCQ de 1966 à 1981. Il a par ailleurs enseigné à la Brodie School of Music and Modern Dance, à l'Université de Toronto et à l'Université McGill.

⁴ Gilles Tremblay (1932-) est pianiste, ondiste et compositeur. Il a été membre du conseil d'administration de la SMCQ de 1968 à 1988 et directeur artistique de 1986 à 1988.

⁵ Karlheinz Stockhausen (1928-2007) est un compositeur allemand pionnier de la musique électroacoustique. Sa pièce *Le chant des adolescents* (1956) s'est démarquée en ce qu'elle superpose des sons concrets à des sons électroniques.

amont, Anton Webern⁶ ont permis à la SMCQ d'affirmer sa ligne artistique : les œuvres de ces compositeurs furent les plus interprétées lors des cinq premières années de fonctionnement de l'organisme (1966-1971)⁷. Comme ces dernières n'avaient jusqu'alors jamais été entendues à Montréal, et puisqu'elles s'inscrivent au sein d'une avant-garde qui n'hésite pas à remettre en question le langage musical, la majorité des concerts « créait l'événement, provoquait, scandalisait⁸ ». Ce contexte de découverte qui accompagne la fondation de la SMCQ a contribué à l'épanouissement des nouvelles générations de Québécois qui s'opposaient au conformisme instauré par l'ère du gouvernement de Maurice Duplessis, lequel fut accusé, entre autres, de « réfrén[er] les aspirations à la modernité d'une bonne partie de la nation canadienne-française⁹ ».

Toutefois, si les concerts de la SMCQ étaient au début courus et annoncés dans plusieurs quotidiens, au cours des années 1990, la visibilité de l'institution s'est réduite de manière significative dans les milieux intellectuels et culturels québécois. Le journaliste Réjean Beaucage, qui s'est intéressé aux causes ayant mené à cette baisse de visibilité¹⁰, a notamment pointé la démultiplication des diffuseurs de musique contemporaine qui est survenue dès la fin des années 1990, entraînant avec elle un fractionnement des publics : le Nouvel Ensemble Moderne (NEM)¹¹, Code d'accès¹², ainsi qu'une panoplie de

⁶ Anton Webern (1883-1945) est un compositeur de la Seconde École de Vienne qui a développé la musique atonale dodécaphonique.

⁷ Voir Ariane Couture, *Institutions et création musicale à Montréal de 1966 à 2006. Histoire et orientations artistiques de la Société de musique contemporaine du Québec, des Événements du Neuf, de l'Ensemble contemporain de Montréal et du Nouvel Ensemble Moderne*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013, p. 89.

⁸ Robert Leroux, « Entretien avec Robert Leroux le 14 novembre 2005 », propos recueillis par Réjean Beaucage, dans Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine au Québec. Histoire à suivre*, Québec, Septentrion, 2011, p. 82.

⁹ Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine au Québec*, ouvr. cité, p. 18.

¹⁰ Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine au Québec*, ouvr. cité, p. 12.

¹¹ Fondé en 1989, le NEM est un orchestre de chambre composé de quinze musiciens.

formations musicales spécialisées dans l'interprétation de musique contemporaine ont alors vu le jour. Devant cet accroissement du nombre de producteurs et de diffuseurs de musique contemporaine, la SMCQ a été forcée de constater qu'elle ne bénéficiait plus du monopole de l'offre en matière de musique contemporaine. À cette augmentation de l'offre s'est juxtaposée une diminution de la couverture médiatique des activités liées à la musique contemporaine. En 1994, la fondatrice et directrice artistique du NEM, Lorraine Vaillancourt, a ainsi envoyé une lettre à la directrice du journal *Le Devoir*, Lise Bissonnette, afin de lui reprocher le manque de visibilité accordée aux concerts du NEM, et à la musique contemporaine en général¹³. Lise Bissonnette lui relança la balle, pointant la question du sens de la musique contemporaine et, plus précisément, le problème du « système d'un art qui voudrait tant nous toucher tout en se construisant désormais entièrement, volontairement, hors de nous¹⁴ ». Bissonnette soulevait ainsi l'épineuse question du chemin emprunté par la musique contemporaine qui, à trop vouloir innover par la complexification du langage musical, se serait peu à peu détachée des publics. Comme le résume le musicologue Yves Laberge, « c'est contre vents et marées que la SMCQ s'est heurtée à l'incompréhension du public et à l'incapacité de la critique locale de comprendre et d'interpréter cette avant-garde musicale¹⁵ ». Toutefois, selon Walter Boudreau, directeur artistique de la SMCQ depuis 1988, il s'agirait davantage d'un « problème d'image et de perception¹⁶ » que

¹² L'organisme a été fondé en 1985 par des jeunes musiciens soucieux d'encourager la relève en musique nouvelle.

¹³ Lorraine Vaillancourt, « Lettre (inédite) à Lise Bissonnette, directrice du *Devoir* », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996, p. 9-12.

¹⁴ Lise Bissonnette, « Ruptures », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996, p. 15.

¹⁵ Yves Laberge, « La SMCQ, le Québec et sa musique contemporaine », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 126, p. 66.

¹⁶ Walter Boudreau, cité par Alain Brunet, « 50 ans de musique contemporaine : 5 allers-retours dans le temps », *La Presse* [En ligne], mis en ligne le 29 septembre 2016, consulté le 22 février

d'un problème associé au genre musical lui-même. Quoi qu'il en soit, la SMCQ prospère depuis plus de cinquante années à travers plusieurs projets de diffusion tels que le festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM)¹⁷, la série Hommage¹⁸, le volet jeunesse¹⁹, sans compter les concerts de la saison régulière²⁰.

2. Éléments de comparaison avec le contexte en France

La critique adressée au caractère hermétique de la musique contemporaine au Québec fait écho à une polémique plus ancienne en France. Après plusieurs décennies d'observation, Pierre Boulez, l'un des représentants phares de la musique contemporaine et le fondateur dès 1954 du diffuseur le Domaine musical, dépeignait en ces termes le cercle hermétique caractérisant selon lui la diffusion et la fréquentation des concerts de musique contemporaine :

Ce qui m'ennuie dans ma position de compositeur, c'est que les concerts de musique contemporaine comme ceux de l'Itinéraire n'intéressent que les gens du métier. Les trois quarts de la salle sont constitués de gens que vous connaissez, des compositeurs, des interprètes, c'est la société autophage, ce sont des circuits fermés ; ce qui est regrettable, c'est que cette musique n'ait pas..., en fait, une certaine esthétique n'est pas essentielle, les gens ôtés n'en ont pas besoin [...]. Je me sens un peu agacé par ce côté tribu de gens qui s'entendent, qui n'ont pas la

2017, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201609/29/01-5025695-50-ans-de-musique-contemporaine-5-allers-retours-dans-le-temps.php>.

¹⁷ Montréal Nouvelles Musiques est un festival biennal qui organise, à chaque édition depuis 2003, environ trente concerts et activités présentés par des artistes et des ensembles invités. La programmation du festival se veut plus éclectique que celle des saisons régulières.

¹⁸ La série Hommage a été lancée en 2007 et est organisée de manière biennale. Elle vise à faire découvrir un compositeur québécois dont les œuvres seront interprétées toute la série durant.

¹⁹ Le volet jeunesse propose des activités pédagogiques qui permettent à des enfants et adolescents en milieu scolaire de découvrir les œuvres de musique contemporaine composées par des compositeurs québécois.

²⁰ La saison régulière compte entre cinq et sept concerts présentés par l'ensemble de la SMCQ ou tout autre ensemble invité.

franchise de dire que la musique qu'ils entendent ne leur plaît pas, parce que chacun n'aime que sa musique dans cette sorte de communauté d'autoconsommation²¹.

Certains chercheurs ont par la suite mené des enquêtes afin de comprendre de qui était constituée la communauté cloisonnée à laquelle Boulez fait référence. À cet égard, Pierre-Michel Menger s'est intéressé aux publics de l'Ensemble intercontemporain de Paris à l'issue de la saison 1982-1983. Les analyses des données recueillies par questionnaire lui ont permis de constater certains traits partagés par les publics qu'il a interrogés, soit « un haut de degré de familiarité avec la culture musicale savante et la détention d'un fort capital scolaire²² ». Il a par ailleurs relevé que « la majorité des auditeurs apparten[ai]ent aux classes supérieures²³ ». Une trentaine d'années plus tard, l'Ensemble intercontemporain a commandé au sociologue Stéphane Dorin un portrait de ses publics, lesquels ont été enquêtés au cours de la saison 2007-2008. Au terme de son étude, l'auteur a conclu que « les publics de l'Ensemble intercontemporain se recrutent ainsi toujours majoritairement chez les cadres et professions intellectuelles supérieures²⁴ ». Dorin rapporte par ailleurs que le goût pour la musique contemporaine est associé de manière assez étroite à « l'appartenance aux professions intellectuelles supérieures, très bien dotées en capital global, mais mieux dotées en capital culturel qu'en capital économique²⁵ ». Les résultats des études de Menger et Dorin, bien que ces dernières s'intéressent

²¹ Pierre Boulez, cité par Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, p. 249.

²² Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie* [En ligne], vol. 27, n° 3, 1986, p. 448.

²³ Pierre-Michel Menger, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », art. cité, p. 448.

²⁴ Stéphane Dorin, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain », dans Philippe Coulangeon et Julien Duval (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 101.

²⁵ Stéphane Dorin, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine », art. cité, p. 102.

particulièrement au contexte de la musique contemporaine, sont corroborées par bon nombre d'enquêtes sociologiques, lesquelles montrent que « l'art savant attire en majorité des personnes scolarisées alors que l'art populaire recrute son public dans toutes les strates de la société²⁶ ».

Une étude sociologique et anthropologique de la 51^e saison de la SMCQ

1. Méthodologie et recrutement

Les difficultés que pose la démocratisation de la culture légitimée, ainsi que le rapport fragile des publics à la SMCQ, nous ont amenée à nous intéresser à la façon dont une première expérience à un concert de la SMCQ peut être vécue par des spectateurs qui n'ont pas de formation musicale professionnelle et qui font partie des non-publics de la musique contemporaine. Nous reprenons ainsi la notion telle qu'entendue par Ancel et Pessin²⁷, considérant comme non-publics des individus qui, bien qu'absents des salles de concerts de musique contemporaine, sont néanmoins actifs culturellement en ce qu'ils entretiennent un rapport à d'autres genres musicaux. Si les études sociologiques citées précédemment ont permis d'établir un portrait sociodémographique des publics censés assister à des concerts de musique contemporaine, nous croyons qu'une enquête ethnographique qualitative permet de comprendre de manière plus approfondie le rapport des non-publics à la musique contemporaine.

Notre étude a reposé sur des entretiens semi-dirigés, des entretiens de groupe et sur l'observation participante en situation de concert. Les participants ont été appelés à assister à un concert de musique contemporaine et à réfléchir à la façon dont ils ont vécu leur première expérience. Tout d'abord, un premier

²⁶ André Courchesne et François Colbert, « Limites et possibles de la démocratisation culturelle », *www.gestionsdesarts.com*, consulté le 22 juin 2017, p. 5, URL : https://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Courchesne_Colbert.pdf.

²⁷ Alain Pessin et Pascal Ancel, *Les non-publics : les arts en réception*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 8.

entretien semi-dirigé avec chacun des participants a été réalisé afin d'éclairer leurs préconceptions relatives à la situation qu'ils s'apprêtaient à vivre. Il leur a été demandé, par exemple, ce que leur évoquait le terme « musique contemporaine », comment ils concevaient le déroulement du concert, etc. Ensuite, un journal de bord leur a été remis afin qu'ils puissent noter toutes les réflexions suscitées par le concert ainsi que les démarches entreprises pour s'y préparer. Puis, un entretien de groupe s'est tenu immédiatement après le concert pour recueillir les impressions à vif des participants. Enfin, quelques semaines plus tard, un second entretien semi-dirigé a été mené. L'objectif a été cette fois-ci de stimuler leur réflexion à propos du concert afin de comprendre si leur conception de la musique contemporaine (ou du concert de musique contemporaine) avait changé ou non et de comprendre le rapport qu'ils entretenaient vis-à-vis de l'art en général.

Nos observations se sont arrêtées à deux groupes distincts, assistant à deux concerts différents. Le premier concert, présenté dans le cadre de la 8^e édition du festival biennal Montréal Nouvelles Musiques (MNM), diffusait des œuvres de Nicole Lizée, Joseph Glaser, Alexina Louie et Denys Bouliane²⁸, interprétées par l'Ensemble contemporain de McGill, sous la direction de Guillaume Bourgogne, et présentées à l'Agora d'Hydro-Québec le 24 février 2017. Un second concert, issu de la saison régulière de la SMCQ cette fois, a eu lieu en mai. À cette occasion, un deuxième groupe de participants a écouté une œuvre de création de Sandeep Bhagwati, *Niemandslanhymen* (2017), interprétée par l'ensemble de la SMCQ, et présentée à l'Usine C le 18 mai 2017. Le premier groupe était formé de quatre étudiants de premier cycle

²⁸ Nicole Lizée, *8-Bit Urbex* (2016) ; Joseph Glaser, *The body politic* (2017) ; Alexina Louie, *Music for a Thousand Autumns* (1983-1985) ; Denys Bouliane, *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007).

universitaire âgés entre 18 et 35 ans²⁹. Pour être sélectionnés, les participants devaient ne posséder aucune formation musicale et n'avoir assisté ni à un concert de la SMCQ au cours de leur vie ni à un concert de musique contemporaine au cours des douze derniers mois. Dans le cas du second concert, le groupe était constitué d'individus de tous âges qui répondaient aux trois critères mentionnés et qui n'avaient pas accompli d'études universitaires. Cet appareillage méthodologique nous a permis de discuter les deux questions suivantes, sous-jacentes à notre interrogation : dans quelle mesure des auditeurs non initiés à la musique contemporaine et qui ne possèdent pas de formation musicale apprécient-ils un concert de la SMCQ ? Par ailleurs, quelle est l'influence des paramètres extramusicaux dans la réception du concert pris dans sa globalité ?

2. Hypothèses de travail et résultats préliminaires

Constatant que les publics qui assistaient aux concerts de l'Ensemble intercontemporain avaient en commun un profil socioculturel précis, Menger s'est questionné sur le rapport que les non-publics entretenaient à l'égard de la musique contemporaine. Selon le sociologue, les auditeurs qui ne possèdent pas de connaissances approfondies de la musique savante peuvent malgré tout apprécier ce genre musical dans la mesure où leur formation ou leur activité professionnelle leur permet de « transférer sur la musique les valeurs symboliques de l'invention intellectuelle et de la recherche³⁰ ». Néanmoins, il conclut que l'écoute d'un concert de musique contemporaine implique, quant à

²⁹ Le nombre de candidats est restreint en raison de la spécificité des critères de sélection, et parce qu'il permet de s'intéresser à la subjectivité de chaque auditeur de manière plus approfondie, notamment par l'observation participante lors du concert.

³⁰ Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1183.

l'efficacité émotionnelle, une prise de risque telle que l'appréciation du genre a plus de chances d'être vécue positivement de la part d'auditeurs fortement éduqués œuvrant dans le milieu culturel :

Fréquenter les œuvres nouvelles revient aussi à accepter de partager les risques : à celui que prend le créateur en quête d'originalité réussie doit répondre la prise de risque de l'auditeur incertain de la valeur de ce qu'il va entendre. Ce pacte demande à l'auditeur de suspendre son jugement et son éventuelle insatisfaction immédiate pour parier sur une possible satisfaction future : il aurait peu de chance d'être conclu si ce public ne se recrutait pas avant tout parmi les artistes, les professionnels des milieux culturels, les enseignants, les chercheurs, les ingénieurs et les étudiants, et n'avait pas un haut degré de familiarité avec la culture et la pratique musicales³¹.

Menger met également en cause les compétences des publics non acquis, compétences qui se limiteraient à la compréhension de certains aspects moins liés au domaine musical qu'au contexte de diffusion :

Plus on s'éloigne du noyau des connaisseurs, plus le jugement du public profane est incertain, tiède, impuissant à saisir les différences pertinentes entre les œuvres nouvelles ; toute la stratégie de la diffusion ne peut alors consister qu'en un transfert sur l'appréciation des œuvres des valeurs propres au contexte de leur diffusion : qualité de l'exécution, charisme des interprètes, composition de programmes équilibrés entre le connu, le présumé digne d'intérêt et l'inconnu³².

Il est à se demander si, effectivement, l'appréciation de la musique contemporaine, en ce qu'elle requiert une prise de risque, se limite aux professionnels de l'art ou à tout autre auditeur qui possède, comme l'exprime Menger, un « haut degré de familiarité avec la culture et la pratique musicale ». Si les concerts de musique contemporaine sont fréquentés par des publics qui partagent certains traits, cela veut-il dire pour autant que les publics non acquis ne seraient pas disposés à apprécier ces concerts ? L'appréciation de ce type de concert requiert-elle des connaissances musicales liées au répertoire ainsi que des compétences en matière de pratique musicale ?

³¹ Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », art. cité, p. 1184.

³² Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, ouvr. cité, p. 266.

Jean-Marc Leveratto soulève certains écueils des études sociologiques qui caractérisent les publics en des termes de profession, d'âge, de classe sociale. Il critique d'abord les prédictions qu'elles avancent à partir de ces données quant à la façon dont un genre musical sera perçu en concert, pour ensuite mettre en lumière la pertinence épistémologique de la démarche anthropologique :

La réflexion anthropologique [...] a été longtemps sacrifiée à une dénonciation sociologique du manque de jugement du public et à une observation négative du spectateur. Cette observation négative consiste, en fait, à dénoncer la mauvaise conduite vis-à-vis d'objets exemplaires d'une certaine qualité artistique, qu'il s'agisse des chefs-d'œuvre des musées ou des œuvres contemporaines considérées comme des modèles d'innovation artistique³³.

Il souligne néanmoins la complémentarité des deux disciplines :

On peut mieux comprendre, en ce sens, l'intérêt sociologique d'une anthropologie du spectacle. Elle permet d'éviter le double piège d'un déterminisme technique et d'un déterminisme social qui font disparaître le rôle de l'individu au profit de celui du collectif en réintroduisant dans le regard sociologique l'action propre au spectateur individuel, son expérience dans le double sens de la situation d'interaction avec les œuvres et de la compétence qu'il met en œuvre³⁴.

Maki Solomos considère de même que la pertinence d'une étude des publics réside moins dans le fait d'étudier les individus selon leur classe sociale, l'âge, etc., que dans celui de « tenter d'analyser comment un certain public parvient à se connecter à la musique contemporaine alors qu'il est sans cesse menacé d'en être déconnecté³⁵ ». Pour illustrer cette menace, Solomos compare la musique de Boulez avec la musique minimaliste de Steve Reich, soutenant que la consonance des harmonies serait a priori un facteur musical à même de faciliter

³³ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 18.

³⁴ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, ouvr. cité, p. 17.

³⁵ Maki Solomos, « La musique contemporaine est-elle déconnectée des publics ? », NUNC [En ligne], 2007, p. 63, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/770196/filename/La_musique_contemporaine_est-elle_dA_connectA_e_du_public_.pdf.

l'appréciation d'une œuvre³⁶. La pertinence de s'intéresser aux facteurs musicaux est rappelée par certains sociologues tels que Passeron et Pedler :

La consommation culturelle d'un public peut être appréhendée et traitée génériquement en agrégeant des catégories de produits ou de pratiques (fréquentation d'un lieu comme le musée ou préférence pour un genre, un type, une tendance). Mais la réception artistique est par définition perception et interprétation d'un message identifié dans l'individualité de ses signifiants : la sociologie doit ici préciser son objet jusqu'à la singularité des œuvres³⁷.

Au terme de notre propre étude menée auprès des non-publics de la SMCQ, nous avons constaté, pour notre part, que l'appréciation s'articule à divers degrés, visant parfois une œuvre spécifique, un timbre de voix, ou le genre musical pris dans sa globalité. Chaque participant a mis en pratique des compétences permettant de réfléchir aux aspects qui à son égard étaient dignes de mention.

L'étude du premier concert a permis de mettre en lumière la subjectivité de chacun des participants puisque tous n'ont pas apprécié les mêmes pièces du concert. Par exemple, si Gaël a détesté la deuxième pièce du programme, cette dernière a beaucoup plu à Fanny. Cette amatrice de musique de film a particulièrement connecté avec l'œuvre de Denys Bouliane, *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007), puisqu'elle lui a rappelé le célèbre film *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Le fait de se sentir en terrain connu l'a encouragée à fermer les yeux pour s'imaginer dans ledit film : « Je voyais toutes les scènes. Mais il y avait une scène où j'ai vu la scène de meurtre. Il y avait des grincements de plancher, mon cœur débattait³⁸ ». Pour Gaël, l'aspect éthique représentait un obstacle au plaisir qu'il aurait pu tirer de la pièce. Lors

³⁶ Makis Solomos, « La musique contemporaine est-elle déconnectée des publics ? », art. cité, p. 63.

³⁷ Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991, p. IX.

³⁸ Entretien de groupe réalisé par nos soins le 24 février 2017, après le concert. Les noms ont été modifiés ici et dans tous les entretiens cités par la suite.

de la discussion qui a suivi le concert, il a précisé son opinion en ces termes, en s'adressant à Fanny : « Je ne comprends pas que tu as aimé ça ; c'était tellement "evil". J'étais là : "voyons donc !" (rires). C'est sûr que quelqu'un est en train de mourir quelque part³⁹ ». Gaël a quant à lui surtout apprécié la première pièce d'Alexina Louie, *Music for a Thousand Autumns* (1983) : « Il y avait tellement d'émotions. La première [pièce], c'était vraiment comme un voyage. On a vu de tout. J'avais l'impression qu'on était en Asie, du jazz en Amérique⁴⁰. » Le fait que ce participant s'intéresse aux influences des musiques du monde n'est en rien surprenant puisqu'il a beaucoup voyagé au cours de sa vie, et qu'il est d'ailleurs impliqué au sein d'un forum virtuel de musique avec des mélomanes provenant des quatre coins de la planète, forum où chacun a le mandat de faire découvrir aux autres membres les musiques de leur culture d'appartenance. Cet exemple permet non seulement de souligner à quel point l'expérience de l'écoute d'une seule pièce de musique contemporaine en situation de concert peut être vécue de manière différente, mais aussi de faire apparaître que les participants sont tout à fait en mesure de tirer profit de leurs expériences culturelles passées pour créer du sens à partir de la nouvelle expérience que représente le concert.

Dans le cas du deuxième concert, les commentaires recueillis au sein du groupe ont permis d'élargir la notion d'appréciation. Cette dernière peut en effet s'étendre bien au-delà du domaine musical, notamment à des paramètres extramusicaux tels que la configuration des publics dans la salle ou même les réactions des autres membres du public. Bien que Patrick, par exemple, ait détesté le concert au point de quitter la salle avant la fin, il a été en mesure d'en apprécier certains éléments. Il a notamment souligné que la disposition du

³⁹ Entretien de groupe réalisé par nos soins le 24 février 2017, après le concert.

⁴⁰ Entretien de groupe réalisé par nos soins le 24 février 2017, après le concert.

public dans la salle créait une proximité avec les artistes : « L'affaire qui était "le fun", c'était de mêler le monde dans la salle. Ça c'était cool. C'est "le fun" qu'on puisse être là avec les acteurs, comédiens, musiciens, être présent avec le monde⁴¹. » À l'issue de ce second concert, les musiciens se déplaçaient vers le parterre, parmi le public qui était debout. À l'étage se trouvaient des sièges pour ceux qui préféraient observer en posture assise. Cette configuration impliquait ainsi une partie du public, qui, tout à la fois, observait la scénographie et y participait. Du point de vue de ceux qui étaient assis à l'étage, les publics du parterre se confondaient avec les musiciens. Audrey, selon laquelle l'appréciation d'un concert est fortement liée au social, s'est d'ailleurs particulièrement intéressée aux autres membres du public :

Un moment donné je me suis assise à terre, je me sentais plus observatrice, moins figée, et je me suis plus laissée aller. Et honnêtement, je me suis beaucoup empeignée des gens autour. C'est drôle, j'ai davantage regardé les gens autour que les musiciens. Je ne sais pas pourquoi, j'essayais de comprendre le « trip » ; je regardais comment le monde réagissait, je trouvais ça cool⁴².

Pour cette participante, le plaisir des autres en situation de concert exerce une influence sur la qualité de l'expérience ; si elle ressent que la personne qui l'accompagne n'éprouve aucun plaisir, cela peut nuire complètement à son expérience :

Aller voir un show où la personne avec moi ne trippe pas, je ne le ferais pas. Par exemple, le concert de John Mayer à Montréal, je n'aurais pas été le voir parce que je savais que personne de mon entourage voulait y aller. Mon chum aurait voulu venir avec moi mais je ne voulais pas parce que je savais qu'il n'aimerait pas. Ça m'aurait dérangée parce que je me serais souciée de s'il passe un bon moment⁴³.

Ces réflexions liées à l'appréciation de concert dépassent le cadre strictement musical et permettent par conséquent d'élargir la notion même d'appréciation d'un concert, en soulignant le caractère social de cette expérience. La prise en

⁴¹ Entretien réalisé par nos soins le 15 juin 2017, suite au concert du 18 mai 2017.

⁴² Entretien réalisé par nos soins le 2 juin 2017, suite au concert du 18 mai 2017.

⁴³ Entretien réalisé par nos soins le 2 juin 2017, suite au concert du 18 mai 2017.

compte de ce caractère social rejoint par ailleurs certains propos de participants dans le cadre d'une étude menée par Stephanie Pitts en 2003 lors du festival *Music in the Round Chamber* en Angleterre. Cette étude s'est intéressée à l'expérience des non-publics, plus précisément aux connexions qui se créent entre les membres de l'assistance et leur désir de s'engager davantage⁴⁴. Pitts rapporte deux facteurs qui, selon certains participants, ont exercé une influence sur leur appréciation du concert : l'aspect visuel, soit le fait de voir les interprètes et les autres membres du public, et un sentiment d'appartenance au groupe des auditeurs (*ML*, p. 260).

Le sentiment d'appartenance est un aspect qui, pour certains participants, s'ancre au cœur même de la signification de la sortie au concert. Pour Charlie, une participante du premier groupe, le concert « permet de partager son expérience [...]. Le fait d'être entourée, de vivre quelque chose de commun, ou de voir les réactions, voir les autres réagir en même temps que moi, tout ça c'est un *package* qui fait qui donne un bon sentiment⁴⁵. » Julie, une participante du premier groupe, a pour sa part témoigné de son inconfort face à un public dans lequel elle ne se reconnaissait pas :

Le public me semblait âgé et distingué. Par exemple, la dame sexagénaire en avant de moi portait un foulard bien placé, et parlait à son mari en utilisant un vocabulaire standard. Le couple semblait connaître les œuvres qu'ils allaient voir, alors que ce n'était pas mon cas. Ils comparaient les œuvres du concert avec d'autres œuvres qu'ils connaissaient⁴⁶.

Pour cette participante, le profil d'auditeurs qui risquent de se retrouver dans la salle consiste d'ailleurs en un critère de choix pour assister à un concert : il faut

⁴⁴ Stephanie Pitts, « What makes an audience ? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival », *Music and Letters* [En ligne], vol. 86, n° 2, mis en ligne le 1^{er} mai 2005, consulté le 22 février 2017, URL : <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/86/2/257/1094147/What-Makes-an-Audience-Investigating-the-Roles-and?redirectedFrom=fulltext>. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *ML*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴⁵ Entretien réalisé par nos soins le 21 mars 2017, suite au concert du 24 février 2017.

⁴⁶ Entretien réalisé par nos soins le 23 mars 2017, suite au concert du 24 février 2017.

que ce soit des jeunes de son âge. L'importance accordée au sentiment d'appartenance a également été soulignée par l'étude de Pitts. Elle a montré que la motivation d'assister à un concert peut être freinée par la représentation que les auditeurs se forment du public typique de la société de concert : si le public type est homogène, cela peut constituer une barrière pour des spectateurs qui ne croient pas appartenir à la communauté imaginée (*ML*, p. 268).

Concevoir le rapport des participants au concert comme une interaction permet de mettre en lumière tous les paramètres qui exercent une influence sur la façon dont l'expérience de concert est vécue. Bien que les œuvres dans leur singularité jouent un rôle important, les commentaires recueillis dans le cadre des entretiens témoignent de l'influence des paramètres non musicaux sur l'expérience du concert. Les exemples rapportés précédemment démontrent que les participants parviennent par ailleurs à créer du sens grâce à leurs expériences passées, appréciant dès lors à des degrés divers les différents éléments constitutifs du concert. Ainsi, la prise en compte de l'ensemble des facteurs extramusicaux dans l'expérience des nouveaux publics de la musique contemporaine apparaît nécessaire, ainsi que l'avaient déjà souligné Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing Olsen à propos de la musique en général : « comme la musique est d'abord action, elle implique un ensemble de codes de communication internes relevant de représentation et d'interaction que l'analyste ne peut ignorer⁴⁷ ». La musique étant essentiellement médiée, la simple corrélation établie entre l'appréciation du genre musical et des caractéristiques socioculturelles, telles que le degré d'éducation des non-publics, ne peut rendre compte de la complexité des éléments qui participent à

⁴⁷ Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, n^{os} 171-172, 2004, p. 8.

la construction du genre musical en tant que phénomène réifié par des objets et des acteurs. Aussi, en donnant la parole à des individus considérés par certaines études comme étant dépourvus de capital culturel et symbolique, nous croyons avoir montré l'importance de relativiser la posture d'appréciation de la musique pour légitimer d'autres postures d'auditeurs. S'intéresser à des spectateurs d'âges variés et de degrés d'éducation tout aussi variés permet de mettre en lumière le rôle actif des publics, qui fait que chaque participant est invité à réfléchir à l'art et à créer du sens. Rappelant Pitts, pour qui « [l]a compréhension de l'expérience individuelle ainsi que la reconnaissance de la subjectivité des auditeurs ont beaucoup à apporter à la pratique musicale ainsi qu'à une compréhension plus globale de la vie musicale au sein de la culture contemporaine⁴⁸ », les réflexions esthétiques des participants témoignent d'un rapport singulier au monde qu'il nous reste encore à saisir pour parfaire notre compréhension des rapports entre la musique contemporaine et ses publics.

⁴⁸ « Individual experience is at the heart of meaning listening, and recognition of the perspectives of audience members has much to contribute to practical music-making and to a broader understanding of musical life in contemporary culture » (*ML*, p. 269 ; nous traduisons).