

MEDIATION DE LA MUSIQUE CLASSIQUE : DE LA SCENE A LA SALLE

Daphnée Boisvert,
Université du Québec à Montréal

Résumé : *La médiation représente tout ce qui se situe entre une œuvre et son public. D'un point de vue sociologique, l'analyse de l'espace-concert permet de mettre en lumière comment la musique passe par des médiateurs. La présente analyse porte sur la médiation lors des concerts de musique classique présentés au Québec. Nous mobiliserons des théories issues de la sociologie pour comprendre les stratégies de représentation de la musique. En plus de faire une brève rétrospective de l'histoire du concert occidental, nous nous penchons sur les façons de présenter la musique de nos jours. Nous présentons le concert comme un lieu de partage entre l'artiste et le public où les interactions sont régies par un rite précis et respecté. Ces représentations constituent un rituel très encadré où le néophyte doit apprendre rapidement les règles implicites. À l'aide d'observation participante, cette recherche présente les aspects de la médiation présents dans ces événements musicaux. La musique est un objet fuyant et l'étude de sa représentation permet d'établir comment s'organisent les procédés de sa mise en scène.*

Abstract: *Mediation represents everything between an artwork and its audience. From a sociological point of view, the analysis of space-concert can highlight how music passes through mediators. This paper focuses on mediation during classical music concerts presented in Quebec. We mobilize sociological theories to understand musical representation strategies. After a brief review of the Western concert history, we look at some ways to present music today. We present the concert as a place for sharing between an artist and its public, where interactions are governed by specific and respected rites. These performances constitute a highly regulated ritual where the neophyte must quickly learn the unwritten rules. Using participant observation, this research underlines aspects of mediation presented in these musical events.*

Mots clés : médiation, musique, sociologie, concert, champs, public, institution, *musicking*, communication

Introduction

« Les objets de la musique, notes, partitions, disques, instruments, tout ce qui la fixe un peu, loin de se confondre avec elle, d'arrêter le regard pour se substituer à elle, suivant la vocation de l'objet plastique, sont les voûtes qui conduisent le regard toujours plus loin. Il n'y a jamais de musique, il n'y a que des montreurs de musique. »

(Hennion, 2007, p. 309)

Si le langage musical a beaucoup évolué depuis la création des grandes symphonies de Beethoven, passant d'un genre strict à une forme ouverte, le concert est quant à lui resté sensiblement le même. Une scène éclairée supporte le musicien alors que la salle, plongée dans l'obscurité et contrainte à une admiration muette, attend que l'artiste baisse les mains, signal qui fera jaillir les applaudissements jusqu'alors sagement contenus. Ce qui se trouve entre la scène et la salle, entre le musicien et le spectateur, soit le dispositif du concert et les éléments de médiation, a très peu changé de la fin du 19^e siècle à nos jours, en Occident.

Le présent article porte sur le concert classique¹ tel que présenté au Québec. En tentant de comprendre où en est rendu le concert classique, nous verrons comment la musique est présentée lors de ces événements en plus d'évoquer les différents types de médiation employés et comment ceux-ci sont utilisés. Nous étudions plus précisément la médiation de la musique classique au

¹ « Très employé, quoique souvent de façon ni claire ni précise, il [le terme classique] recouvre, selon les périodes ou les pays, des réalités fort diverses. La musique « classique » peut s'opposer à celle dite « populaire » ou « légère », et comprend alors toute la musique savante (ou « sérieuse ») européenne, de Pérotin aux successeurs de Boulez. Dans ce contexte « savant », on peut distinguer *musique classique* et *musique contemporaine*, et faire débiter celle-ci avec Debussy, par exemple, ou avec la génération Boulez-Stockhausen. Mais on appelle « classique » contemporain une personnalité ou une œuvre dont la situation et le rang ne sont plus contestés par les spécialistes, ni même parfois par le grand public, ce qui est le cas de nombreuses partitions de Boulez ou de Stockhausen. » (Vignal, 2001)

Québec ou la manière dont la musique passe de la scène à la salle. Pour ce faire, nous avons procédé à une série d'observations de concerts entre 2011 et 2013, suivant une méthode participante périphérique. Par médiation, nous entendons tout ce qui constitue le dispositif du concert, c'est-à-dire tout ce qui relie le public à l'œuvre et à ses producteurs. La médiation sert à rendre accessible une œuvre musicale et à favoriser les conditions de réception de l'œuvre. Ainsi, nous tenterons de répondre à la question suivante : comment la musique classique est-elle présentée au Québec et comment la médiation contribue-t-elle à la production publique des œuvres?

L'état du concert de musique classique

Le concert de musique classique représente un événement particulier. Bien plus qu'une simple démonstration de virtuosité, le concert propose un rituel précis, où les codes sont implicites et les règles peuvent difficilement être transgressées. Assister à un concert classique, c'est entrer dans un univers cérémonial où la pratique du rite prend autant d'importance que la musique qu'on vient écouter. Mais qui se rend au concert classique et dans quelles proportions?

Selon une étude réalisée en 2010 par Hill Stratégies et financée par le ministère du Patrimoine canadien, le taux de fréquentation des spectacles d'interprétation au Canada se situe autour de 40 % tandis que celui des concerts classiques en tous genres se situe autour de 13 %. Ainsi, près de 40 % des Canadiens se rendent à des concerts de musique populaire et à des festivals culturels alors que seulement 13 % assistent à des concerts de musique classique (Patrimoine Canada et Hills Stratégies, 2012). Selon la même étude, le pourcentage de fréquentation des galeries d'art et des théâtres se situe entre 35 % et 45 %. La musique classique demeure donc ce qui attire le moins le public parmi tous les événements culturels. La même étude laisse entrevoir que les spectateurs se rendant à des concerts de musique classique détiennent en majorité un diplôme universitaire, possèdent un revenu plus élevé que la moyenne et vivent dans les grands centres urbains.

Historique du concert

Concert au 19^e siècle, Théâtre de Verme

Si les concerts de musique classique représentent aujourd’hui une activité qui attire une catégorie de public instruit et plutôt aisé, il n’en a pas toujours été ainsi. Les concerts classiques, aujourd’hui considérés comme des événements élitistes, ciblaient autrefois une clientèle bien différente. Avant le 18^e siècle, les concerts de musique classique attiraient un public qui venait chercher dans ces événements un plaisir collectif et un partage, une communion. Ce public se rendait en dilettante à ces concerts sans détenir systématiquement de réelles notions musicales ou culturelles. Le plaisir de l’événement et de la rencontre prévalait sur la culture (Ledent, 2009). Historiquement, les spectateurs avaient l’habitude de crier et d’applaudir à tout moment dans les concerts, et ce jusqu’au milieu du 19^e siècle. David Ledent, sociologue français, explique que le fossé s’est lentement creusé entre les spectateurs qui vont au concert en dilettante pour le plaisir, et ceux qui y vont pour contempler l’œuvre du maître, par souci de culture. La fonction esthétique de la musique domine désormais celle du plaisir. L’élite intellectuelle venue chercher une connaissance dans la

· Cette image libre de droits est tirée du site travelcanon.com

musique classique s'est imposée lorsque les concerts sont devenus payants, évinçant du même coup les profanes, souvent originaires d'une classe inférieure et sans le sou. Le concert était désormais réservé à une classe particulière, fortunée et instruite. On observe d'ailleurs, à la lumière des études précédemment citées, que c'est encore le cas aujourd'hui. L'appréciation passe maintenant par le silence absolu et le respect des règles implicites.

Selon Ledent, si le spectateur est attentif, il doit « désormais éviter toutes manifestations spontanées de ses émotions » (Ledent, 2009). Il n'y a plus de partage des sentiments ni de réactions spontanées. Le silence est apparu pour ne pas perturber le plaisir de l'écoute et du recueillement que demandent certaines œuvres. Ainsi, le concert moderne doit se dérouler en deux temps, le premier étant celui de l'exécution demandant une immobilisation et une rationalisation du spectateur et le deuxième temps qui constitue l'extériorisation des sentiments selon un rituel précis (Ledent, 2009). Au fil du temps, ce rituel est devenu si réglé qu'il est difficile d'y déroger. Si au début de l'époque des concerts, les manifestations spontanées ne représentaient pas un manque de savoir-vivre, elles sont vite devenues un acte outrancier et laissent supposer que le spectateur fautif ne connaît pas la musique qu'il vient écouter.

Le rituel de l'applaudissement s'associe à l'apparition de la « grande musique », représentée par les œuvres de Beethoven, entre autres. Peter Szendy, philosophe et musicologue français, dans un article portant sur les applaudissements publié dans l'ouvrage *Concerts* (2000), explique que les applaudissements réglés sont liés à la naissance de la « grande musique classique ». Cette musique se pose surtout en opposition à la musique populaire ou folklorique. Elle est principalement destinée à être jouée par des musiciens virtuoses. Ainsi, le spectateur connaisseur, sachant à quel moment applaudir et surtout, sachant comment écouter la musique, se permet de juger le profane qui applaudit comme bon lui semble. De cette notion d'applaudissement, vient également la notion du concert où l'on va se regarder soi-même.

« [Le concert] est aussi un théâtre où le public s’observe. Lui-même. C’est un espace où l’on vient regarder ceux qui écoutent. Où l’on se rend pour voir écouter, voire pour *écouter écouter* » (Szendy, 2000, p. 110).

Ainsi le concert devient un lieu de bataille entre les classes où la connaissance des règles est l’apanage de l’élite et où le non-initié se fait remarquer par son inconduite. Le concert n’est plus seulement un endroit où l’on écoute une œuvre, mais un endroit où l’on écoute les spectateurs écouter l’œuvre. En se rendant au concert, on s’inscrit obligatoirement dans un rituel précis qui, au-delà de l’appréciation de la musique, reflète l’état des connaissances et le statut social.

Le concert aujourd’hui



Concert Symphonique à la salle Pleyel, Paris

· Cette image libre de droits est tirée du site fotosimágenes.org.

Si le concert n'est pas seulement une occasion d'écouter une œuvre, c'est que l'expérience globale de l'écoute entre en jeu. Le lieu, les autres spectateurs, l'œuvre bien sûr, les musiciens, les éclairages, tous ces éléments constituent le concert dans sa totalité. Ces éléments constituent une médiation de la musique. Au concert, la musique, avant de se rendre au public, doit passer par tous ces dispositifs. Le phénomène de la médiation est mis en évidence de différentes façons dans la littérature. Nous verrons ainsi comment les théories proposées par des auteurs issus de milieux différents peuvent contribuer à l'expliquer.

Les concerts de musique classique sont bien souvent liés à une institution. L'institution vient ici encadrer la création et la présentation des pièces de musique classique, permet la réalisation de certains concerts et son encadrement peut également s'adresser à des publics précis et ciblés. Comme l'explique Antoine Hennion dans la *Passion musicale*, la musique classique, et par conséquent la musique contemporaine, sont intimement liées à la notion d'institution.

La musique contemporaine est régie par une double obéissance [...], d'une part, une allégeance à la définition du moderne de l'art-pour-l'art, comme obligation de radicalité, rupture avec la demande d'un public, recherche personnelle n'obéissant qu'aux lois secrètes de la création [...]; d'autre part, une étroite dépendance à l'institution musicale, à la fois au sens large d'une définition de la réalité [...] et au sens plus restrictif d'une dépendance financière [...]. (Hennion, 2007, p. 316)

Selon Nathalie Heinich, sociologue française, la médiation représente tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception (Heinich, 2004). Dans son ouvrage, *Sociologie de l'art (2004)*, elle s'intéresse aux différents médiateurs soit les personnes, les mots et les choses. Elle avance le concept qu'une œuvre n'existe pas vraiment s'il n'y a pas de personnes qui en font la médiation. Ainsi, tout ce qui englobe l'œuvre est considéré comme médiation, du critique au spectateur et de l'interprète au producteur. L'institution a aussi un rôle important dans la médiation de l'œuvre. En encadrant la pratique culturelle et

en définissant des règles intrinsèques, l'institution transforme littéralement l'œuvre. Elle influence non seulement les critères de production, mais également le public, la médiatisation, la publicisation et la direction artistique. L'œuvre est donc façonnée d'une certaine façon par l'institution qui impose, de façon volontaire ou non, des contraintes.

Heinich propose une forme de médiation intéressante, soit celle des mots et des choses. Ces médiations invisibles se glissent entre l'œuvre et son public. Elle cite en exemple la musique :

Le cas de la musique, justement, fournit une application optimale à une prise en compte des médiations, parce que les objets, si présents dans les arts plastiques en tant que tableaux ou sculptures, n'occupent, en tant qu'instruments de production ou de diffusion de la musique, qu'une position à la fois incontournable et secondaire. (Heinich, 2004, p. 63)

Elle met ainsi en lumière le paradoxe de la médiation de la musique dans lequel le dispositif du concert peut nuire autant qu'il est nécessaire. Il ne faut pas non plus négliger le contexte de réception de l'œuvre, contexte qui lui aussi est forgé par l'institution de laquelle il découle. Les salles choisies par les institutions ne sont pas laissées au hasard. Les publics visés sont prédéterminés, encore une fois de façon volontaire ou non. Ainsi, l'institution est un modèle de moyens et d'actions régi par des règles sociales et culturelles. En entrant dans le milieu institutionnel, une œuvre se règle sur l'institution. L'institution limite les écarts et rejoint des publics déterminés et initiés. Cependant, bien que l'institution soit manifestement une force structurante qui modèle les représentations, il existe tout de même plusieurs artistes qui œuvrent à contre-courant et sortent des normes des institutions. Pensons aux musiques de création et aux nouvelles musiques émergentes, par exemple.

Pierre Bourdieu, avec la théorie des champs, expose la multitude des catégories impliquées dans l'art. Il tient compte des structures et des hiérarchies internes ainsi que de la position par rapport à d'autres champs (Bourdieu, 1992 cité par

Heinich, 2004). La notion de champ met en relation les initiés d'un champ artistique avec les nouveaux arrivés dans ce champ. Les déterminations ne sont plus faites selon les classes économiques ou élitistes, mais bien en fonction des appartenances à des champs, ainsi qu'à des groupes culturels. C'est ce qu'on observe dans les concerts de musique contemporaine de nos jours. À la lumière de nos observations, nous notons que le public présent à ces événements est bien souvent initié et très peu de néophytes osent s'aventurer dans les salles de musique de création.

Le concept de médiation

Le concept de médiation fait référence à tout ce qui est mis en œuvre pour présenter une musique à un public. Antoine Hennion (2007) présente la médiation musicale comme tout ce qui est mis en œuvre pour présenter la musique, soit les lutrins, la technique, la scène ou autres accessoires. Ainsi, un objet autant qu'une personne peut être un médiateur. Selon Antoine Hennion, plusieurs éléments sont utilisés lors de la présentation d'un concert. Tous les éléments visibles sont des éléments de médiation et influencent le spectateur. Comme l'explique l'auteur, la musique existe parce qu'il y a des montreurs de musique. Les accessoires qui accompagnent la musique vivante (supports, instruments, scènes, lutrins, etc.) ne sont pas négligeables. C'est par eux que passe la musique et c'est ainsi qu'elle rejoint le public, à chaque fois de façons différentes. En analysant ces supports, on constate que ces mêmes supports et la façon dont on les perçoit changent radicalement selon les genres musicaux. Par exemple, la partition n'est pas utilisée de la même façon en musique classique et en musique populaire.

Pour Hennion, chaque musique est représentée par ses moyens : la musique contemporaine est accusée de ne pas produire d'œuvres, de ne pas avoir de public; la musique classique est élitiste; les musiques populaires sont des pulsions collectives. Il y a donc vraisemblablement des différences radicales entre les musiques, tant du point de vue des perceptions que du point de vue de la médiation. Chaque musique se donne une façon d'être représentée, que ce soit par un concert, une mise en scène, ou à l'aide de moyens techniques. Ainsi les dispositifs techniques, le type de salle et l'institution sont autant de

façons de présenter des musiques. Ces dernières sont façonnées par leur environnement et le contexte de réception l'est tout autant. Une grande salle qui est une ancienne chapelle impose un décorum bien différent d'un café, d'une salle de récital ou d'une école de musique. Le lieu, tout comme l'institution qui présente le concert, encadre la musique et en définit les limites et les libertés. Le public associé à ces lieux est souvent déterminé et n'est pas interchangeable.

Hennion propose que chaque musique possède des techniques de représentation différentes. Ainsi, une musique peut passer par « la pratique collective ou la discipline du jeu, par la mise en scène d'un spectacle, ou l'initiation d'un milieu et la transmission des codes d'un goût partagé [...] » (2007, p. 314). Il rajoute que ces musiques ont besoin de supports matériels précis.

Loin d'être les manifestations communes et toutes naturelles d'une pratique musicale générale qui serait simplement déclinée par les différents genres de musique selon leurs modalités propres, ces montages contrastés qui mettent en rapport la musique et le public sont performatifs : ils n'obéissent pas aux différents genres, ils les produisent. (*Idem.*)

Ainsi, les genres musicaux, non seulement imposent un dispositif particulier, mais y sont d'une certaine façon reliés dans un rapport de production.

Le Musicking

Le concept de *musicking* correspond à toutes les actions qui se rapportent à la musique. Ainsi écouter, produire et réagir sont autant d'actions considérées comme du *musicking* selon l'auteur et musicologue néo-zélandais Christopher Small (1998). La composition, la performance, l'improvisation, l'enregistrement, l'écoute, de même que la danse, l'analyse et même la critique font partie de ce concept. Le *musicking* établit un lien entre ces activités et les personnes qui créent la musique, celles qui l'interprètent et celles qui la consomment. Dans l'ouvrage *Musicking*, publié en 1998, Small explique que la musique n'est pas

un objet, mais une action, ce qui implique que le terme *musicking* soit employé comme un verbe d'action et non comme un nom. Selon Small, tous les acteurs impliqués dans une performance musicale, des musiciens, aux techniciens, font partie d'un grand rituel. Ce rituel exacerbe la relation privilégiée entre les artistes et le public, et de cette relation peut naître une unité.

The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance [...]. (Small, 1998, p. 13)⁴

Ainsi, Small propose que la globalité d'un événement musical doit être prise en compte, de la performance à l'écoute. Tout en posant un regard nouveau sur le concert, Small explique que le concert classique tel que présenté en Occident est figé dans un rituel. « [...] *A symphony concert is a very sacred event in Western culture, sacred in the sense that its nature is assumed to be given and not open to question.* »⁵ (Small, 1998, p. 14). Le caractère sacré du concert classique vient du fait que le rituel est difficilement remis en question.

Dans *Musicking*, Small décrit l'expérience d'un concert symphonique. De l'entrée dans le bâtiment au concert lui-même, il nous fait vivre son expérience de spectateur. D'entrée de jeu, Small explique comment la salle de concert peut avoir une influence sur le spectateur. Les bâtiments majestueux comme le sont souvent les salles de spectacles dramatisent en quelque sorte la relation entre le public et l'artiste en isolant le spectateur de son monde quotidien et en hiérarchisant les positions, l'artiste dominant et le spectateur subalterne. La

⁴ « L'acte du *musicking* établit dans le lieu où il se produit une série de relations au sein desquelles on retrouve le sens même de cet acte. On retrouve celles-ci non seulement parmi ces sons organisés qui sont traditionnellement considérés comme le sens même de la musique, mais aussi parmi les gens qui prennent part, à différents degrés et selon différents rôles, à la performance. » (Small, 1998, p. 13; notre traduction).

⁵ « Un concert symphonique est un événement très sacré dans la culture occidentale, sacré dans le sens que sa nature est donnée comme telle et jamais remise en question » (Small, 1998, p.14; notre traduction).

communication est possible dans une seule direction, soit de l'artiste au public, mais est impossible en sens inverse (Small, 1998). Ainsi, la salle, avant même le concert, impose un décorum, une manière de communiquer et une hiérarchie. Small parle, sans les nommer, des médiations invisibles, soit celles des personnes qui produisent le concert et en forgent les détails : les rédacteurs de notes de programme, l'accordeur de piano, les techniciens, les éclairagistes, etc. Avant même qu'une seule note ne soit jouée, un microcosme s'est mis en place afin de permettre l'organisation de l'événement (Small, 1998).

Small parle également des objets qui sont présents au concert et qui sont autant nécessaires que secondaires. Au-delà de ces objets, le concert accueille plusieurs types d'acteurs dont les rôles varient, mais contribuent à la réussite de l'événement. Chaque personne qui entre dans la salle de spectacle participe de façon volontaire ou non à ce rituel, se soumettant à l'ordre établi et aux contraintes sociales du concert. Small décrit le concert comme une série de relations qui connectent les différents acteurs de façon complexe et enrichissante. Si Christopher Small ne nomme pas la médiation explicitement, son concept de *musicking* y fait constamment référence. La médiation de la musique passe par les personnes et les choses qui entourent le fait musical. Ainsi, faire de la musique une action, c'est prendre en compte tous les médiateurs dans cette action et c'est surtout faire de l'expérience musicale une expérience globale et engageante.

Méthodologie

L'échantillon de notre enquête est constitué de plusieurs concerts de musique classique qui ont eu lieu entre l'automne 2011 et l'hiver 2013. Les concerts ont été choisis selon la variété, le lieu, le type de musique et le type d'ensemble musical afin de présenter un échantillon varié. Ces choix permettent d'obtenir une vue d'ensemble des stratégies de représentation dans le milieu de la musique au Québec. Nous avons observé les concerts selon une approche participante périphérique, c'est-à-dire que nous occupions une posture de spectatrice sans toutefois intervenir dans le processus de performance.

Les chercheurs qui choisissent ce rôle — ou cette identité — considèrent qu'un certain degré d'implication est nécessaire, indispensable pour qui veut saisir de l'intérieur les activités des gens, leur vision du monde. Ils participent suffisamment à ce qui se passe pour être considérés comme des « *membres* » sans pour autant être admis au « *centre* » des activités. Ils n'assument pas de rôle important dans la situation étudiée. (Alder et Adler, 1987)

Nous participons comme spectatrice au concert, mais nous ne participons pas de façon active à la performance, ni à la production. Nous n'intervenons pas dans le processus du concert pour ne pas influencer les réactions du public ou des musiciens.

Nous nous sommes bien gardée de faire la critique et l'appréciation des concerts observés pour n'étudier que les éléments de la médiation. Nous avons choisi d'occuper la place du spectateur et de ne pas faire d'entrevues pour justement éviter d'entrer dans l'appréciation et les critiques du concert qu'auraient pu nous donner des spectateurs interrogés. En tenant le rôle du public, nous avons plus de contrôle quant à l'objectivité de notre observation et pouvons ainsi nous en tenir aux éléments de médiation.

Échantillonnage

Les concerts constituant l'échantillon sont présentés par ordre chronologique, ils ont tous eu lieu à Montréal :

1. 14 octobre 2011 : Musique contemporaine, Rétrospective : Soirée 10^e anniversaire de la résidence de compositeur à la Chapelle, dans le cadre de la série Hommage à Ana Sokolovic de la société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Chapelle historique du bon pasteur.
2. 27 mars 2012 : La symphonie Fantastique, Hector Berlioz, OSM, Maison Symphonique.
3. 5 avril 2012 : Échos de Montréal, Ensemble Paramirabo, café l'Artère.
4. 20 novembre 2012 : La musique et le temps, OSM, Maison symphonique.

5. 23 novembre 2012 : Le Sacre de Paramirabo, Ensemble Paramirabo, salle de récital du CMM,.
6. 20 février 2013, L'art de la fugue et Piazzolla, Musée des Beaux-Arts, salle Bourgie.
7. 2 mars 2013 : Piazzolla plays Piazzolla, Salle l'Astral.
8. 14 mars 2013 : Requiem de Brahms, OSM, Maison Symphonique.
9. 16 mars 2013 : The spontaneous sonata project, Tim Brady, François Bourassa et Brigitte Poulin, Chapelle Historique du bon Pasteur.
10. 30 mars 2013 : E-Space, La Machine, Salle multimédia du Conservatoire de musique de Montréal.

Grille d'analyse

Lors de l'observation des concerts, nous avons utilisé une grille nous permettant de consigner par écrit les différents éléments d'analyse. À l'instar de Hennion, nous postulons que tout est médiation, de l'accueil des spectateurs à la pièce elle-même : nous avons tenté de consigner tous les éléments visibles et invisibles du concert. Cette grille présentait donc quatre grands thèmes, soit les caractéristiques de la pièce, les aspects de présentation, la mise en contexte et les aspects généraux, qui ont été subdivisés en petites catégories nous permettant de noter les détails de la présentation : par exemple, le lieu de présentation, les applaudissements, les explications de pièces, etc. En plus de ces thèmes, nous avons indiqué les données techniques du concert, soit la durée, le nom des interprètes et des pièces.

Présentation des résultats

Interprétation

Nos observations des différents concerts nous ont permis de mettre en lumière l'état actuel de la musique classique présentée en public. Les dix concerts que nous avons observés présentent tous des caractéristiques semblables en ce qui concerne la présentation. Nous avons tenté de décrire les stratégies de

présentation et de relever les caractéristiques liées à la démonstration publique ainsi qu'au style musical. Les sections qui suivent présentent nos résultats à la lumière de nos observations.

L'institution

Nous avons vu précédemment que les institutions jouent un rôle majeur dans la présentation des concerts. Nous avons observé que les institutions exigeaient dans certains cas la présence d'œuvres québécoises, ou alors des instrumentations particulières. Si l'institution, en tant qu'organisme subventionnaire, aide les ensembles à se produire sur scène, l'institution, comme entité morale, oriente le choix des œuvres. Lorsque le musicien adhère à un genre musical, il adhère du même coup à un champ avec lequel il s'accorde ou auquel il s'oppose. Finalement, nous avons pu observer que l'institution attire effectivement des publics déterminés. Nous l'avons constaté dans les salles prestigieuses où le décorum est plus grand que dans les petites salles. Le public est différent, mieux habillé, maîtrisant mieux les codes implicites. Si l'institution influence le genre musical et le type de public, elle modèle également le décorum lors des concerts.

Décorum

Nous avons noté que plus la salle est prestigieuse, plus le décorum est élevé. Ainsi, la Maison Symphonique et la salle Bourgie du Musée des Beaux-Arts de Montréal sont les salles où le décorum est le plus grand. Par exemple, les gens baissent le ton aussitôt qu'ils entrent dans la salle. Il est également primordial de noter que le type de salle et le décorum qu'elle impose influencent le contexte de réception. Plus la salle est grande et reconnue, plus le décorum est strict et respecté. Dans les cafés ou les bars, les gens sont décontractés, prennent un verre, parlent fort. On note même que les musiciens ont du mal à commencer le concert tellement les gens sont pris dans leurs conversations.

Ce même décorum amène un rituel précis. Les applaudissements sont réglés et ne peuvent avoir lieu aux mauvais moments. Lors d'une performance d'une pièce à plusieurs mouvements, il est inconcevable qu'on entende des

applaudissements entre les mouvements. Si cela se produit, on sent que le spectateur fautif est dans l'erreur. L'applaudissement peut perdre d'une certaine façon sa fonction de manifestation de la satisfaction. Il intervient pour marquer la fin de la pièce, mais ne pourrait souligner un bon coup ou un mouvement particulièrement virtuose, comme on l'observe d'ailleurs dans le milieu de la musique jazz ou populaire après des solos bien interprétés. Dans les concerts populaires et jazz que nous avons observés, les applaudissements ne suivent pas réellement d'ordre prédéfini. Ils soulignent un trait d'humour du musicien, un solo virtuose, la fin des pièces, une déclaration plus personnelle ou politique. L'applaudissement sert alors à démontrer l'approbation du public qui, de cette façon, participe activement au concert. Dans un concert classique de la saison régulière, les applaudissements sont réservés pour marquer la fin des pièces. On ne peut pas applaudir au « mauvais moment ».

Interprétation

La médiation

Selon Hennion (2007), un objet autant qu'une personne peut être un médiateur. Ainsi, selon nos observations, plus la musique est nouvelle, et donc inconnue du public, plus il est important d'avoir une médiation adéquate. En effet, une musique contemporaine ne fournit pas ou très peu de codes au public. Dans ces concerts, une représentation bien préparée permettrait au public de s'appropriier les éléments musicaux. La mise en contexte et l'explication des codes de composition sont la clé de voûte d'une meilleure accessibilité au concert. Si la répétition constitue une forme pédagogique d'appropriation d'un nouveau langage (Bigand, 2010), l'appropriation des codes implicites à une nouvelle musique passe par plusieurs aspects, dont la mise en contexte des œuvres, la mise en scène et l'organisation du concert.

On n'aime pas directement une musique inconnue, contrairement aux romantiques élections affectives qu'on se réécrit après coup, une fois qu'on aime, autrement dit après que la musique est

devenue son propre répondant à travers le goût de l'amateur qui la reconnaît. On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime. (Hennion, 2007, p. 228)

Cette citation soulève un problème de la musique contemporaine. Sans médiation, cette musique nous reste inconnue et il est difficile de l'aimer. Elle doit cesser d'être bruit pour devenir musique. Comprendre qu'il est normal que les spectateurs soient déstabilisés devant de nouvelles formes de musique permet de donner au public toute l'aide nécessaire pour qu'il puisse apprécier de nouveaux styles musicaux. Contrairement aux œuvres classiques mille fois entendues, les musiques nouvelles ne sont pas ancrées dans le quotidien des spectateurs et présentent des caractéristiques moins connues des auditeurs (Éco, 1965).

Dans les concerts que nous avons observés, la médiation est souvent utilisée de façon explicite, c'est-à-dire qu'on explique les pièces et on les met en contexte. On explique brièvement le contexte de création de l'œuvre, souvent dans des termes plutôt techniques et historiques. Cependant, lorsque les explications sont terminées, le lien avec le public est bien souvent rompu, c'est-à-dire qu'on ne s'adressera plus au public par la suite. Parfois en termes très techniques, parfois de façon plus anecdotique, les explications sont extérieures au déroulement de la pièce et elles intellectualisent l'œuvre. On parle de dates, de numéro d'opus, d'instrumentation et d'interprètes, mais on suggère rarement une mélodie à écouter, un rythme à surveiller, une citation connue.

La mise en scène de la musique

La mise en scène est presque absente de la présentation des concerts classiques. En observant certains concerts jazz, nous avons noté que les éclairages permettaient entre autres d'attirer l'attention du public sur le musicien qui exécute un solo. Ils font partie d'une mise en scène, proposant même des projections. L'éclairage est dynamique. En classique, l'éclairage est statique, il reste le même tout au long du concert. Dans aucun concert classique, nous n'avons observé des éclairages dynamiques qui attirent

l'attention sur un soliste. À l'Orchestre Symphonique de Montréal, les éclairages ne sont pas tamisés durant le concert, on voit très bien les visages des gens assis au balcon. Ce choix d'éclairage permet certes de consulter le programme, mais nuit d'une certaine façon à la concentration et à l'écoute de la musique, puisque le spectateur est ainsi conscient d'être au concert. Il regarde les autres regarder le concert et se sait également épié. La concentration est ainsi partagée entre l'écoute et la conscience de l'écoute. Ces éclairages intensifient le phénomène de *s'écouter écouter* dont parlait Peter Szenky (2000).

L'éclairage sombre possède des caractéristiques particulières qui peuvent rendre l'expérience du concert bien différente.

Le noir même est un dispositif technique qui, favorisant l'oubli de soi, autorise les comportements d'enthousiasme et d'extériorisation qui feraient honte en plein jour, mais qui installent ici l'ambiance et font chauffer peu à peu tant la salle que le chanteur. (Hennion, 2007, p. 337)

Cette citation provient de l'expérience de l'auteur du concert rock. Le noir absolu de la salle oblige les regards vers la scène illuminée. Chacun est seul avec lui-même devant le spectacle tout en sentant la transe de la foule. Le noir, comme l'explique Hennion, favorise les débordements puisque le spectateur se sent à la fois seul et entouré. Il devient individu mû par une pulsion collective. Est-ce cela qui explique les éclairages clairs de l'OSM et de la salle Bourgie? Le public est-il plus calme lorsqu'il se sent observé? Il est pertinent de nous demander si cette stratégie a pour but de contenir les ardeurs des néophytes qui s'aventurent à la Maison Symphonique et surtout de bien établir la différence entre le spectacle rock et le spectacle classique. Comme l'explique Hennion, la transe de la foule dans le concert rock est exacerbée par l'environnement de l'événement.

La scène seule peut aussi être considérée comme un élément de médiation. Lorsqu'on aperçoit une scène, on sait qu'il y aura spectacle. La scène crée une

attente et le spectateur se prépare.

La scène rehausse et désigne l'artiste, elle sait aussi le cacher, derrière son rideau, grâce à elle, il se fait attendre. [...] La scène désigne sa place au public, rendu homogène à la fois par la pénombre, par la convergence des regards vers la lumière, par la disposition des fauteuils [...] chacun dans le noir a l'artiste à lui tout seul. (Hennion, 2007, p. 337)

La scène crée automatiquement un lien fort entre le public et l'artiste, puisqu'elle constitue l'élément central de leur relation. La scène représente ainsi l'ultime relation entre le public et l'artiste. La musique passe de la scène à la salle, et la façon dont elle le fait est déterminante dans la perception qu'en auront les spectateurs.



Concert rock

Conclusion

La scène musicale est en constant changement. Nous avons vu que malgré les innovations du langage musical, la façon de présenter la musique est restée sensiblement la même, et ce depuis la fin du 19^e siècle. Au cours de cet article, nous avons lancé plusieurs pistes d'interprétation quant à l'utilisation de la médiation dans la présentation de la musique. Nous constatons que la musique passe obligatoirement par des médiateurs et que ceux-ci la modèlent, la transforment et la réinventent à chaque concert. La musique classique est régie

· Cette image libre de droits est tirée du site flickr.com.

par différents aspects, incluant l'institution. La médiation est bien présente dans les concerts de musique classique ; cependant nous avons noté qu'elle n'est pas utilisée à son plein potentiel. Ainsi, plusieurs concerts proposent des éléments de mise en scène restreints ainsi que des présentations courtes. De plus, l'environnement du concert ne favorise pas nécessairement la présence de non-initiés.

Si l'institution détermine les publics, le contexte de réception et la programmation, les objets présents au concert influencent les comportements des spectateurs. Nous avons vu que le public est lié intimement à l'artiste qu'il vient voir et inversement, l'artiste ne peut présenter sa pièce sans le public qui vient l'entendre. Ces relations sont déterminées par les médiations présentes durant l'événement, mais aussi celles qui encadrent l'arrivée et le départ du public. Une scène, un éclairage, un lutrin, un musicien sont autant de médiateurs possibles.

Nous constatons que l'arrivée de nouveaux visages dans les salles de concert déstabilise l'ordre établi et que l'espace du concert tend à être redéfini. On sent une nette tendance à se rapprocher du public, à le toucher différemment et surtout à le mettre à contribution dans l'acte de performance. Nous avons l'impression que nous arrivons à un moment décisif de la performance en concert, notamment avec l'apparition de plus en plus d'interactions avec le public et de nouveaux ensembles qui cherchent à sortir la musique classique des salles de concert.

En conclusion, la médiation permet de créer un espace qui optimise les conditions de réception de la musique, lorsque le concert est réussi. La médiation dépasse l'interprétation de l'œuvre, elle doit englober le lieu, l'institution et le genre musical. Il ne suffit pas d'expliquer l'œuvre, mais bien de tout mettre en place pour que son écoute soit la meilleure possible. Finalement, la médiation sert à créer un espace où toutes les conditions seront réunies pour permettre une réception parfaite de l'art, un espace où la musique peut vivre et où le spectateur sera confortable et disposé à l'entendre. Elle ne transforme pas l'art classique en art populaire pour autant. Au-delà du désir

d'être diverti, le public veut vivre une expérience dans les concerts. Cette expérience suscitera des émotions et ces émotions favoriseront le plaisir de l'écoute. Le plaisir de l'écoute amènera les gens au concert.

La musique, pour exister, « doit activer une foule de participants, hommes et choses, instruments et écrits, lieux et dispositifs » (Hennion, 2007, p. 290). Elle n'existe que lorsqu'elle est montrée, disparaissant aussitôt. La musique est un sujet vibrant, continuellement changeant et fuyant. Cette fugacité en fait autant sa faiblesse que sa force. Bien que le regard que nous posons sur l'état des concerts soit critique, il n'en demeure pas moins que nous reconnaissons la passion des musiciens pour leur art et la fidélité du public. Le concert est ce qu'il est aujourd'hui grâce à des successions d'événements historiques et musicaux. Il ne s'agit pas de critiquer ses assises et de démolir ses bases, mais bien de nous questionner sur la pertinence d'intégrer de nouveaux médiateurs à ceux que nous connaissons déjà. Au-delà du concert, des distinctions de classes, des médiations, il reste la musique, cet objet particulier et intangible. Il faut tout mettre en œuvre pour que la musique continue à être présentée en concert et surtout, qu'on permette au public d'écouter ce que la musique nous donne à entendre.



Salle de concert

Références

Adler P.A. et P. Adler. (1987). *Membership Roles in Field Research*. New-York, NY : Sage Publications.

Bigand, E. (2010). La musique contemporaine, un défi pour le cerveau. *Cerveau et psycho, Le cerveau mélomane, L'essentiel*, no 4 novembre 2010-janvier 2011. p. 34-39.

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Paris, France : Éditions du Seuil.

Canada. Ministère du Patrimoine canadien et Hills Stratégies recherche (2012). *Facteurs de fréquentations des activités artistiques par les Canadiens en 2010*. « Regards statistiques sur les arts », vol 11 no1. Ottawa : Conseil des arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris, France : Édition du Seuil.

Hennion, A. (2007). *La Passion musicale*. Paris, France : Éditions Métailié.

Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art*. Paris, France : Éditions La Découverte.

Ledent, D. (2009). « L'institutionnalisation des concerts publics », *Revue Appareil*. n° 3 - 2009, Récupéré sur le site de la revue : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=809>.

Small, C. (1998). *Musicking : The meaning of performing and listening*. Middletown, UK : Wesleyan Universtiy Press.

Szendy, P. (2000). L'art de la claque : S'écouter écouter en concert. Dans F. Escal (dir.), *Concert : enjeux, fonctions, modalités* (p. 91-110). Paris, France : L'Harmattan.

Vignal, M. (dir.) (2001). *Dictionnaire de la musique*, Paris, France : Larousse.