

Université de Montréal

**Spectateur d'un jour**  
**Enquête socioanthropologique sur l'expérience réceptive de nouveaux publics dans le**  
**cadre de la 51<sup>e</sup> saison de la Société de musique contemporaine du Québec**

Par

Jessica Hébert

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)  
option musicologie

Mars 2018

© Jessica Hébert



## Résumé

Ce mémoire repose sur une étude de cas menée avec des publics non-acquis de musique de création, soit des auditeurs qui n'ont pas de formation musicale et qui n'ont jamais assisté à un concert de musique contemporaine au cours des douze derniers mois, voire au cours de leur vie. Deux groupes de quatre participants ont assisté à un concert de la SMCQ lors de la 51<sup>e</sup> saison, soit le 24 février et le 18 mai 2017. Le premier groupe, formé d'étudiants vingtenaires de premier cycle universitaire, résidents montréalais, a assisté au concert au concert *Music for a Thousand*, événement présenté dans le cadre du Festival Montréal Nouvelles Musiques de la SMCQ le 24 février à l'Agora Hydro Québec. Le second groupe réunit des individus âgés entre 30 et 62 ans, sur le marché du travail ou à la retraite, et qui résident à Montréal ou en banlieue. Ces derniers ont assisté au concert de clôture de la saison régulière de la SMCQ, *Niemandsländhymnen* (No Man's Land) le 18 mai à l'Usine C. Les entretiens menés en amont et en aval du concert, combinés à de l'observation participante en situation de concert ont permis de se pencher sur la manière dont cette première expérience réceptive à un tel concert a été vécue de la part des participants volontaires. Il s'agit, plus précisément, de réfléchir au postulat selon lequel l'appréciation de la musique contemporaine serait réservée à un profil spécifique d'auditeurs réputés pour fréquenter des concerts rattachés à ce genre musical, et d'autre part, d'éclairer les paramètres musicaux et non musicaux qui exercent une influence sur l'expérience du concert. De nature exploratoire, cette étude est la première à s'intéresser aux publics non-acquis de la musique contemporaine ; elle permettra d'en accroître la connaissance en positionnant au premier plan la subjectivité de chacun des participants.

**Mots-clés** : musique contemporaine, non-publics, expérience réceptive, concert

## **Abstract**

This thesis is based on a case study of uninitiated audiences of contemporary music, listeners who don't have any musical training and who have never attended a concert of contemporary music within the last 12 months, or even in their life. Two groups of participants attended a concert organized by the Société de musique contemporaine du Québec during the 51th season, on February 24<sup>th</sup> and May 18<sup>th</sup>, 2017. The first group, consisting of undergraduate students in their twenties living in Montreal, attended the concert *Music for a Thousand Autumns*, an event that is part of the Festival Montréal Nouvelles Musiques of the SMCQ, on February 24<sup>th</sup> at the Agora Hydro Québec. The second group was composed of people between the ages of 30 and 62, working or retired, living in Montreal or in the suburbs. They attended the last concert of SMCQ's regular season, *Niemandsländhymnen* (No Man's Land), on May 18th at the Usine C. Interviews conducted before and after the concert, combined with participant observation during the concert allowed for the study of the way this first contact was experienced by the volunteer participants. More precisely, this case study aims to reconsider the assumption that the appreciation of contemporary music is exclusive to listeners who have a specific profile and who are known to attend these concerts on a regular basis, while shedding light on musical and non-musical parameters that influence the concert experience.

On an exploratory basis, this study is the first to focus on uninitiated audiences of contemporary music; it will contribute to a better understanding of audiences by placing their subjectivity at the core of the study.

**Keywords:** contemporary music, non-publics, receptive experience, concert, socioanthropology of music

## Table des matières

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Résumé</b> .....  | 3         |
| <b>Abstract</b> .....  | 4         |
| <b>Remerciements</b> .....   | 8         |
| <b>Abréviations</b> .....  | 9         |
| <b>Artistes mentionnés</b> .....   | 9         |
| <b>Liste des citations</b> .....   | 9         |
| <b>Introduction</b> .....  | <b>10</b> |
| <b>1. Cadre théorique</b> .....  | <b>15</b> |
| Le monde de la musique contemporaine.....  | 16        |
| L'expérience de concert.....   | 17        |
| S'engager dans l'expérience : le corps comme point de départ.....                      | 19        |
| Le concept de goût en tant que dispositif réflexif.....                                | 21        |
| Les notions de prises et de contours.....  | 21        |
| <b>2. Méthodologie</b> .....   | <b>22</b> |
| Une étude de cas.....  | 22        |
| Choix des concerts .....   | 24        |
| Entretien préconcert .....   | 25        |
| Remise de carnet .....   | 26        |
| Le concert.....  | 27        |
| Entretien postconcert.....   | 27        |
| Analyse de données.....  | 28        |
| Posture de la chercheuse : accompagnatrice, spectatrice, observatrice.....             | 29        |
| Plan du mémoire .....  | 30        |
| <b>1.1 Le contexte de réception avant la fondation de la SMCQ</b> .....                | <b>32</b> |
| La qualité artistique.....   | 35        |
| Changement de direction artistique.....  | 37        |
| Une construction de la représentation « élitiste » de la SMCQ .....                    | 38        |
| La création du festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM).....                         | 40        |
| <b>1.2 Le festival au fil des éditions</b> .....                                       | <b>42</b> |
| La création du volet jeunesse .....  | 43        |
| La création de la série Hommage.....   | 43        |
| Les volets de la programmation .....   | 44        |
| Les publics de la SMCQ .....   | 44        |
| Les sources secondaires .....  | 45        |
| Une étude de marché (1993) .....   | 45        |
| Une étude menée par le Partenariat sur les publics de la musique de 2013 à 2015 .....  | 46        |
| La conception des publics selon la SMCQ .....  | 47        |
| <b>1.2.1 La 51<sup>e</sup> saison de la SMCQ</b> .....                                 | <b>48</b> |
| Les concerts de la saison régulière.....   | 49        |
| <i>Chant d'amours</i> – jeudi 10 novembre 2016.....                                    | 49        |
| <i>Berliner Momente</i> – jeudi 23 et vendredi 24 février 2017 .....                   | 50        |
| <i>Symphonie du millénaire (Prise II)</i> – dimanche 26 février 2017.....              | 50        |
| <i>Niemandsländhymnen</i> – jeudi 18 mai 2017 .....                                    | 51        |
| <b>1.2.2 8<sup>e</sup> édition du Festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM)</b> ..... | <b>51</b> |
| SMCQ Jeunesse .....  | 51        |
| Salon des Nouvelles musiques.....  | 51        |
| Colloque Horizons musicaux et contemporains.....                                       | 52        |
| <b>1.2.3 Les concerts du festival MNM</b> .....  | <b>52</b> |

|  |            |
|--|------------|
| Répertoire.....  | 52         |
| Reflét de la thématique.....   | 54         |
| Interprètes.....   | 54         |
| Instruments.....   | 55         |
| Diffusion médiatique.....  | 55         |
| Ancrage et remise en cause de la tradition classique.....  | 56         |
| L'innovation.....  | 57         |
| <b>1.3 Terrain.....</b>  | <b>59</b>  |
| <b>1.3.1 <i>Music for a Thousand Autumns</i>— 24 février 2017.....</b>                           | <b>59</b>  |
| Acteurs impliqués.....   | 60         |
| <b>1.3.2 Œuvres au programme.....</b>  | <b>60</b>  |
| <i>Music for a Thousand Autumns</i> (1983- 15 min) — Alexina Louie.....                          | 60         |
| <i>Rythmes et échos des rivages anticostiens</i> (2007, 17 min 30 s) – Denys Bouliane.....       | 60         |
| <i>The body politic</i> (2017) — Joseph Glaser.....  | 61         |
| <i>8-bit Urbex</i> (2016) – Nicole Lizée.....  | 61         |
| <b>1.3.3 Récit d'observation.....</b>  | <b>61</b>  |
| <b>1.3.4 <i>Niemandsländhymnen</i> - 18 mai 2017.....</b>  | <b>63</b>  |
| Acteurs impliqués.....   | 63         |
| <b>1.3.5 Œuvre au programme : <i>Niemandsländhymnen</i>.....</b>                                 | <b>64</b>  |
| Dispositif du concert.....   | 64         |
| <b>1.3.6 Description du contexte.....</b>  | <b>65</b>  |
| <b>Chapitre II : Portraits des participants.....</b>   | <b>68</b>  |
| <b>2.1 Les participants du concert <i>Music for a Thousand Autumns</i>— 24 février 2017.....</b> | <b>69</b>  |
| Gaël.....  | 69         |
| Loulie.....  | 71         |
| Charlie.....   | 73         |
| Fanny.....   | 74         |
| <b>2.2 Les participants du concert <i>Niemandsländhymnen</i> – 18 mai 2017.....</b>              | <b>76</b>  |
| Jessica.....   | 76         |
| Jocelyne.....  | 77         |
| Audrey.....  | 78         |
| Patrick.....   | 80         |
| <b>Chapitre III : L'expérience des participants.....</b>   | <b>84</b>  |
| <b>3.1 Avant le concert : représentations.....</b>   | <b>85</b>  |
| Les attentes vis-à-vis du concert : déroulement, atmosphère, publics.....                        | 88         |
| La nature du concert et son déroulement.....   | 88         |
| L'atmosphère.....  | 89         |
| Les publics.....   | 90         |
| Démarches.....   | 91         |
| <b>3.2.1 La sortie au concert : premier groupe.....</b>  | <b>93</b>  |
| Les musiciens et le chef d'orchestre.....  | 96         |
| L'emplacement dans la salle.....   | 98         |
| Points en commun et divergences.....   | 100        |
| <b>3.2.2 La sortie au concert : deuxième groupe.....</b>   | <b>101</b> |
| <i>Être</i> dans la salle.....   | 102        |
| Le poème narré.....  | 103        |
| Une proximité avec les interprètes.....  | 104        |
| Les publics.....   | 106        |
| Chercher « un message à passer » dans le concert.....  | 107        |

|  |            |
|--|------------|
| Les interprètes .....  | 109        |
| <b>3.3 Retour sur les représentations .....</b>  | <b>110</b> |
| Retour sur les attentes .....  | 110        |
| Retour sur l'atmosphère .....  | 113        |
| Les publics .....  | 113        |
| <b>3.4 Points de convergences et de divergences : synthèse.....</b>                          | <b>115</b> |
| <b>4.1.1 S'engager dans l'expérience – le corps comme point de départ .....</b>              | <b>121</b> |
| Écouter le concert.....  | 122        |
| Les autres spectateurs.....  | 125        |
| <b>4.1.2 Le plaisir – une articulation entre les dimensions éthiques et techniques .....</b> | <b>126</b> |
| <b>4.2 Les goûts des participants .....</b>  | <b>129</b> |
| Fanny.....   | 130        |
| Loulie .....   | 131        |
| Gaël .....   | 133        |
| Charlie .....  | 134        |
| Jocelyne.....  | 135        |
| Audrey.....  | 136        |
| Patrick .....  | 137        |
| Jessica.....   | 138        |
| <b>4.3 L'écho du concert.....</b>  | <b>140</b> |
| <b>Conclusion.....</b>   | <b>146</b> |
| <b>Bibliographie .....</b>   | <b>151</b> |
| <b>Annexes .....</b>   | <b>156</b> |
| Annexe A : Formulaire de recrutement des participants.....                                   | 156        |
| Annexe B : Questions d'entretien .....   | 159        |
| Premier entretien .....  | 159        |
| Groupe de discussion .....   | 159        |
| Second entretien individuel.....   | 160        |

## Remerciements

Ce projet de mémoire n'aurait pu voir le jour sans la participation des spectateurs qui se sont portés volontaires. Merci pour votre générosité, votre ouverture et votre disponibilité.

Les démarches de terrain et la rédaction du mémoire ont été guidées par Nathalie Fernando, directrice hors pair qui m'a transmis son intérêt pour l'interdisciplinarité, et chez qui j'admire la sagacité. Merci de m'avoir guidée, encouragée et d'avoir été aussi réactive et disponible envers moi malgré vos importantes implications administratives et académiques.

Si mon parcours universitaire a été truffé de projets, de voyage, de stage et d'opportunités aussi enrichissantes que stimulantes, c'est grâce à Michel Duchesneau. Tout d'abord, merci de m'avoir impliquée au sein des activités de l'OICRM. Vous m'avez permis d'étudier la musicologie aux côtés d'acteurs culturels provenant d'ici comme d'ailleurs, tous passionnés par des questions en lien avec les publics et la médiation culturelle. Vous m'avez poussée à me dépasser, notamment en m'offrant un poste comme auxiliaire de recherche, en me permettant d'étudier la médiation culturelle en France, mais aussi en me permettant de faire un stage en milieu professionnel avec le Festival de Lanaudière. J'ai développé grâce à vous des compétences qui me serviront toute ma vie. Et sur le plan humain, j'ai énormément appris de votre générosité, de votre modestie, de votre dévouement, de votre diplomatie, de votre rigueur et de votre professionnalisme. Merci vivement pour votre encadrement en tant que co-directeur de ce projet de maîtrise.

Je suis reconnaissante d'avoir suivi le cours de Métier du musicien, au travers duquel j'ai été encouragée à développer des idées, des projets, des rêves. Robert Leroux m'a inspirée par son esprit visionnaire, déterminé et passionné. Merci de croire en mon potentiel professionnel et de m'avoir impliquée comme assistante de cours.

En tant qu'étudiante aux ressources financières limitées, je tiens à remercier le généreux soutien de l'OICRM et de la FESP qui m'a permis de me concentrer pleinement sur le terrain et la rédaction du présent mémoire.

Si la rédaction peut s'apparenter à marathon, ma famille et mes amis ont été pour moi un rempart dans les périodes d'essoufflement, au cours desquelles la ligne d'arrivée semblait loin, hors de portée. Leur soutien, leur écoute, leurs encouragements et leur patience durant ces deux dernières années, et plus particulièrement au cours des derniers mois m'ont permis de garder le cap, de retrousser mes manches et de reprendre mon élan.

Jonathan, ton énergie est contagieuse, et j'apprends beaucoup de ta discipline et de ta détermination. Merci de m'avoir encouragée et d'avoir passé tellement de temps avec moi à la bibliothèque! Surtout, merci pour ton écoute, pour ta patience, et pour m'avoir permis de ne pas perdre de vue la réelle course, celle qui justifie tous les efforts.

Merci à Dieu, qui a été pour moi un refuge inaltérable grâce auquel j'ai été en mesure de garder le cap durant la rédaction.



## **Abréviations**

Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ)

Festival Montréal Nouvelles/Musiques (MNM)

Jessica Hébert (J.H.)

Nouvel Ensemble Moderne (NEM)

Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM)

Orchestre symphonique de Montréal (OSM)

Partenariat sur les publics de la musique (PM2)

Société de musique contemporaine (SMCQ)

Université de Montréal (UdeM)

Université de Québec à Montréal (UQAM)

## **Artistes mentionnés**

*Compte tenu du nombre important d'artistes et de formations artistiques cités, seront documentés seulement ceux qui servent à l'analyse du chapitre IV.*

## **Liste des citations**

*Certaines citations n'ont pas été répliquées à même le corps du texte puisqu'elles proviennent d'une discussion de groupe et que cette dernière implique des interactions entre les participants. Le lecteur pourra alors se référer au contexte original aux pages mentionnées ci-après afin de retrouver les interactions dans leur contexte initial.*

Citation A1 : groupe de discussion – discussion sur le public (p. 106)

Citation A2 : Audrey – le public (p. 107)

Citation A3 : Jessica – écouter les yeux fermés (p. 107)

Citation A4 : Audrey – l'observation des spectateurs (p. 107)

Citation A5 : Jessica – le public (p. 106)

## Introduction

La Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) est établie à Montréal depuis 1966. Il s'agit de la première institution au Canada spécialisée dans la diffusion de la musique contemporaine et dont le mandat est de faire connaître les compositeurs d'ici comme d'ailleurs. Si la SMCQ prospère depuis plus de 50 ans, comme le souligne 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 musicale<sup>1</sup>. Les propos de Laberge font référence au débat sur la musique contemporaine lancé dans les années 1990, où la légitimité de la musique contemporaine a suscité de vifs échanges dans les médias, notamment dans le journal *Le Devoir*. D'un côté, Lorraine Vaillancourt, directrice du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), dénonce le manque de couverture médiatique du journal au profit d'une culture du divertissement<sup>2</sup> alors que la directrice du journal *Le Devoir*, Lise Bissonnette déplore le manque de sensibilité associé à l'écoute de la musique contemporaine, en comparant le genre musical au « système d'un art qui voudrait tant nous toucher tout en se construisant désormais hors de nous<sup>3</sup> ». Cette relation fragile entre la musique contemporaine et les publics a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années. Dans un numéro de la revue *Circuit. Musiques contemporaines* sous la direction de Jonathan Goldman, des professionnels actifs dans le milieu de la musique contemporaine au Québec et à l'international (compositeurs, interprètes, musicologues) ont partagé la manière dont ils entrevoyaient l'avenir de la musique contemporaine, notamment en regard des publics. Certaines observations ont été rapportées, tantôt pointant à la réputation inaccessible et éloignée de la culture de masse que revêt la musique contemporaine<sup>4</sup>, tantôt accusant les compositeurs d'avoir perdu le contact avec le public<sup>5</sup>, ou soulignant la récurrence des

---

<sup>1</sup> Laberge, Yves, « La SMCQ, le Québec et sa musique contemporaine », *Nuit blanche*, magazine littéraire, 2012, n° 126, p. 66.

<sup>2</sup> Vaillancourt, Lorraine, « Lettre (inédite) à Lise Bissonnette, directrice du *Devoir* », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996, p. 9-12.

<sup>3</sup> Bissonnette, Lise, « Ruptures », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996, p. 13-16.

<sup>4</sup> Ce terme renvoi, dans le cas de la SMCQ, au répertoire musical qui rassemble des œuvres essentiellement composées après 1945, par des compositeurs québécois, canadiens et européens. De manière générale, il est question d'œuvres de création, lesquelles favorisent l'expérimentation, l'innovation et l'avant-garde par rapport à ce qui a été fait par le passé.

<sup>5</sup> Iddon, Martin, « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit : musiques contemporaines*, 2010, vol. 20, n° 1-2, p. 98-99.

propos liés à la problématique de l'absence des publics en salle<sup>6</sup>. Le chef d'orchestre Jean-Michaël Lavoie souligne le défi que porte la musique savante, celui d'être reconnue au sein du Québec :

Le défi qui attend les artistes pour ces prochaines années est celui de convaincre le public, mais surtout la classe politique, que le Québec a une réelle culture musicale « classique » et que celle-ci est non seulement d'une qualité exceptionnelle, mais qu'elle peut facilement se positionner sur la scène internationale si nous lui en donnons les moyens<sup>7</sup>.

Pour relever ce défi, le compositeur Moritz Eggert affirme que la musique contemporaine devrait s'émanciper de son approche élitiste<sup>8</sup>. Cette problématique dépeinte par ces acteurs du milieu de la musique contemporaine n'est pas nouvelle. Dans son ouvrage *Le paradoxe du musicien*, Menger rapporte le témoignage de compositeurs européens nés dans les années 1940, notamment Pierre Boulez, lequel dépeint cette problématique, soit le fait que les concerts de musique contemporains étaient fréquentés majoritairement par des gens impliqués dans le milieu de la 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 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'autoconsommation<sup>9</sup>.

Cette citation de Boulez a été recueillie par le sociologue Pierre-Michel Menger, lequel a mené une enquête ethnographique par passation de questionnaire dont l'objectif visait à brosser un portrait des publics qui fréquentaient les concerts de l'Ensemble intercontemporain de Paris à l'issue de la saison 1982-1983<sup>10</sup>. À partir des données collectées, Menger a constaté que ces publics possédaient un haut degré de familiarité avec la culture musicale savante et la détention d'un fort capital scolaire<sup>11</sup>. Les publics de l'Ensemble intercontemporain ont par la suite fait l'objet

---

<sup>6</sup>Fréchette, Charles-Antoine, « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 20, n° 1-2, p. 107.

<sup>7</sup>Lavoie, Jean-Michaël, « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit : musiques contemporaines*, 2010, vol. 20, n° 1-2, p. 104.

<sup>8</sup>Moritz Eggert, « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit : musiques contemporaines*, 2010, vol. 20, n° 1-2, p. 114.

<sup>9</sup>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.

<sup>10</sup>Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

<sup>11</sup>Menger, Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique

d'une plus récente enquête ethnographique menée au cours de la saison 2007-2008 par Stéphane Dorin visant à étudier l'évolution du profil socioculturel une trentaine d'années plus tard. À la lumière de son enquête, le sociologue a rapporté que les publics de l'Ensemble intercontemporain se recrut [aient] ainsi toujours majoritairement chez les cadres et professions intellectuelles supérieures<sup>12</sup>. À partir des données collectées, Menger s'est questionné sur les raisons à même d'expliquer pourquoi les gens qui ne possédaient pas un tel profil ne fréquentaient pas les concerts de l'Ensemble intercontemporain. À son avis, cette absence serait due à une incompréhension et causée par un manque de connaissances musicales ou d'éducation. Toutefois, les auditeurs qui ne possèdent pas de connaissances approfondies de la musique savante pourraient apprécier ce genre musical dans la mesure où leur formation ou leur activité professionnelle leur permettrait de « transférer sur la musique les valeurs symboliques de l'invention intellectuelle et de la recherche<sup>13</sup> ». Néanmoins, il conclut que la prise de risque quant à l'efficacité émotionnelle qu'implique l'écoute d'un concert de musique contemporaine est telle que l'appréciation du genre a plus de chance 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 musicales<sup>14</sup>.

Menger remet également en question les compétences des publics non-acquis<sup>15</sup>, compétences qui se limiteraient à la compréhension de certains aspects moins liés au musical qu'à la question du contexte de diffusion :

Plus on s'éloigne du noyau des connaisseurs, plus le jugement du public profane est incertain,

---

contemporaine », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 448, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_00352969\\_1986\\_num\\_27\\_3\\_2325](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_00352969_1986_num_27_3_2325), consulté le 31 janvier 2016.

<sup>12</sup> Dorin, Stéphane, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorousisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble inter-contemporain », Trente ans après « *La Distinction* » de Pierre Bourdieu, Paris, La Découverte, 2013, p 101.

<sup>13</sup> Menger, Pierre-Michel, 2003, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle 1. Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1183.

<sup>14</sup> *loc. cit.*

<sup>15</sup> Par publics non-acquis, nous faisons référence aux individus qui ne fréquentent pas les concerts d'un genre musical donné.

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'inconnu<sup>16</sup>.

Il est à se demander si, effectivement, l'appréciation de la musique, en ce qu'elle requiert une prise de risque, est possible seulement pour des professionnels ou pour tout autre auditeur qui possède 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 ou des compétences de pratique musicale ?

Jean-Marc Leveratto soulève certains écueils aux études sociologiques qui caractérisent les publics en des termes de profession, d'âge, de classe sociale, données à partir desquelles les études proposent des prédictions quant à la façon dont un genre musical sera perçu en concert, et à la fréquentation future des publics ou des publics qui ne cadrent pas au sein des étiquettes déterminées. Les publics sont ainsi considérés « à la négative », filtrés à travers des strates sociales, « sans tenir compte de l'expérience personnelle qu'ils vivent, le savoir personnel qui leur permettent de tirer plaisir d'une œuvre et de la relativiser, même sans grandes connaissances des choses de l'art<sup>17</sup> ». La démarche anthropologique de Leveratto permet à la fois d'éviter un déterminisme social qui voudrait prédire la fréquentation future d'individus à partir de leur profil socioculturel, et un déterminisme technique, où l'art à lui seul susciterait un comportement précis, reléguant le spectateur au statut de « prisonnier de sa sensibilité et victime de la magie artistique<sup>18</sup> ». Cette approche anthropologique « réintrod[uit] 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 œuvre<sup>19</sup> ». Maki Solomos partage cette préoccupation puisqu'il soutient que la pertinence dans l'étude des publics réside moins dans le fait d'étudier les individus selon leur classe sociale, d'âge, etc., mais plutôt de « tenter d'analyser

---

<sup>16</sup>Menger, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983, p. 266.

<sup>17</sup> Leveratto, Jean-Marc et Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, Bruxelles, 2010, p. 3.

<sup>18</sup> Leveratto, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

comment un certain public parvient à se connecter à la musique contemporaine alors qu'il est sans cesse menacé d'en être déconnecté<sup>20</sup> ».

Si d'un côté la démarche de Leveratto permet d'éviter de réduire l'expérience réceptive d'individus à des déterminismes sociaux, l'apport d'Hennion est un ajout particulièrement intéressant puisqu'il permet de tenir compte de la singularité du phénomène musical en tant que discipline différente des autres formes d'art. Comme le soulignent Emmanuel Pedler et Jean-Claude Passeron, « la réception artistique implique la perception et l'interprétation d'un message identifié dans l'individualité de ses signifiants : la sociologie doit ici préciser son objet jusqu'à la singularité des œuvres<sup>21</sup> ». La présente étude réalisée dans le cadre ce mémoire de maîtrise s'inscrit précisément à la jonction de la sociologie et l'anthropologie et vise à comprendre comment des publics non-acquis parviennent à se « connecter » à la musique contemporaine, pour reprendre les termes de Solomos. Il s'agira d'étudier comment un premier concert à la SMCQ peut être vécu par des auditeurs considérés comme « publics non-acquis » de la musique contemporaine. Ces participants seront appelés à assister à un concert de musique contemporaine et à réfléchir à leur posture d'auditeur. L'objectif de cette étude est d'explorer comment des participants qui ne correspondent pas au profil d'auditeurs que Menger juge propices à apprécier ou à fréquenter des concerts de musique contemporaine vivent une première expérience à un concert de musique contemporaine. Nous nous intéresserons ainsi à la manière dont les participants s'engagent dans l'expérience de concert, et comment ils relativisent par la suite cette expérience en regard du rapport singulier qu'ils entretiennent vis-à-vis de la musique. Aux termes de cette étude, nous serons en mesure de répondre à deux sous-questions de laquelle découle la problématique expliquée ci-haut. D'abord, comment des publics non-acquis apprécient un premier concert de musique contemporaine ? Ensuite, quelle est l'influence des paramètres musicaux et extramusicaux dans l'expérience de concert ?

Ces dernières années, l'expérience réceptive des publics « non-acquis » a fait l'objet d'études qualitatives<sup>22</sup> menées dans un contexte de musique savante. Pitts et Dobson ont exploré les facteurs qui influençaient le sentiment d'inclusion et d'exclusion en concert. Les résultats

---

<sup>20</sup> Solomos, Makis, « La musique contemporaine est-elle déconnectée des publics ? », *NUNC*, n° 14, éditions de Corlevour, 2007, p. 63.

<sup>21</sup> Passeron, Jean-Claude et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux*, Marseille, Cercom/Imérec, 1991, p. ix.

<sup>22</sup> Kolb, 2000 ; Radbourne et al. Pitts & Dobson, 2011; Dobson, 2010.

obtenus ont montré que le confort social influençait la qualité de l'expérience vécue, et qu'il était influencé par des paramètres tels que la salle, le caractère informel de l'ambiance, le code vestimentaire et la présence des spectateurs. Il a été aussi relevé que le plaisir était lié à une implication émotionnelle, l'accueil et le sentiment de se sentir engagé parmi la communauté de spectateurs. Ces études sont intéressantes puisqu'elles se sont particulièrement penchées sur l'aspect social du concert. Elles s'inscrivent dans une perspective qui dénonce le fait que la musicologie s'est par le passé essentiellement intéressée à la partition, sans tenir compte de la dimension sociale<sup>23</sup>, laquelle est essentielle puisque la musique est constamment médiée par des acteurs et des objets qui lui donnent vie<sup>24</sup>. En cela, la recherche empirique en musique a connu un intérêt croissant en musicologie<sup>25</sup>. L'étude de cas dont ce mémoire entend rendre compte s'est fortement inspirée de la méthodologie empirique que Pitts et Dobson ont utilisée, plus particulièrement dans le cas de leur étude de 2011 au cours de laquelle ils ont recruté deux groupes de participants âgés entre 21-35 ans, appelés à assister à plusieurs concerts de musique classique. Dans le cas du premier groupe, neuf participants ont assisté à trois concerts différents d'orchestres, et un second groupe de six participants ont écouté deux concerts de quatuor à cordes. Pitts & Dobson ont mené un *groupe de discussion* ainsi qu'un entretien individuel auprès de chaque participant afin de recueillir leurs impressions.

## 1. Cadre théorique

L'approche utilisée dans ce mémoire a comme point de départ la subjectivité du spectateur, par rapport à la manière dont il éprouve la nature artistique du concert *in situ* et la réflexivité par laquelle il témoigne de l'expérience qu'il a vécue au concert de musique contemporaine en regard de ses goûts. Cette recherche s'inscrit dans la lignée de l'individualisme méthodologique de Weber<sup>26</sup> puisque ce concept permet d'étudier l'expérience des individus en relation avec le parcours individuel de chacun, en approfondissant la manière dont ils vivent leur expérience

---

<sup>23</sup> « *Musicological research has historically privileged the musical text over the musical experience, focusing on analysis of the art object rather than its life beyond the printed score.* », cite dans Pitts, Stephanie, « What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival », *Music & Letters*, 2005a, vol. 86, n° 2, p. 258.

<sup>24</sup> Pitts, Stephanie, « What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival », *Music & Letters*, 2005a, vol. 86, n° 2.

<sup>25</sup> Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, 2003.

<sup>26</sup> Weber, Max, *Économie et société*, traduit de l'allemand par Julien Freund, Paris, Pocket, 1995.

(comportements, perceptions, attentes, etc.) en tant que phénomène cohérent et empreint d'une logique qui demande à être explicitée par les participants. La rationalité de l'acteur, notion formulée par Raymond Boudon, signifie que les spectateurs « agissent d'une façon appropriée ou adéquate à la situation », et qu'il requiert de comprendre « le *pourquoi* et le *sens de ces actes et comportements*<sup>27</sup> ». Dans le cadre de cette étude, il s'agira de comprendre la manière dont les spectateurs éprouvent la nature artistique d'un concert et le sens qu'ils attribuent à la musique contemporaine en relation au rapport singulier que chaque individu entretient avec la musique. Cette notion de rationalité s'applique à des individus qui possèdent des profils variés puisqu'il s'agit précisément de comprendre les « bonnes raisons » des comportements des acteurs sociaux » et non pas [l] es causes<sup>28</sup> » à partir de déterminismes socioculturels<sup>29</sup>. La rationalité de l'acteur s'exprime par chaque individu nonobstant leur degré d'éducation, de leur familiarité avec la musique contemporaine, de leur âge, ou encore de leur lieu de résidence. Cette étude s'appuie sur un petit échantillon d'individus divisé en deux groupes de quatre participants, dont le premier est formé de personnes provenant d'un milieu semblable, soit des étudiants universitaires résidants à Montréal, mais dont le rapport entretenu avec la musique est différent. Le second groupe, quant à lui, est davantage hétérogène en ce sens où les participants peuvent être à la retraite, sur le marché du travail, résider en banlieue ou en ville.

### **Le monde de la musique contemporaine**

La rencontre avec la musique contemporaine n'est pas abstraite : elle implique que les participants fréquentent le monde de la musique contemporaine. Comme le définit Howard Becker, « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là [...] définit comme de l'art<sup>30</sup> ». La chaîne de coopération qui permet au monde de musique contemporaine de se réifier implique les artistes qui produisent les œuvres jusqu'aux publics qui y prêtent une oreille, en passant notamment par les gens qui réservent la salle de concert, organisent le concert, ainsi que les musiciens qui interprètent les œuvres.

---

<sup>27</sup> Boudon, Raymond, *Traité de sociologie*, Paris, 1982, p. 53.

<sup>28</sup> Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 53.

<sup>29</sup> Heinich, 2009 ; Ghebaour, 2014.

<sup>30</sup> Becker, Howard, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Flammarion, Paris, 2010, p. 59.



Si les participants sont invités à se familiariser avec la musique contemporaine, un genre musical qui leur est au départ inconnu, l'occasion d'assister à un concert rend donc possible cette rencontre avec la musique contemporaine. Cela dit, cette entrée dans le monde de la musique contemporaine n'est pas strictement limitée au cadre spatiotemporel que représente l'expérience du concert. En effet, le concert représente un élément du monde de la musique contemporaine parmi d'autres. Entre le moment où les participants acceptent d'assister à un concert de musique contemporaine et le moment où ils se retrouvent dans la salle dudit concert, ils pourraient en amont, par exemple, avoir eu l'initiative d'écouter un extrait des œuvres du concert sur YouTube. Cette démarche déployée en dehors du cadre spatiotemporel du concert contribue à ce que les participants se construisent une idée de ce qu'est la musique contemporaine, et mérite en cela d'être prise en compte. Le concept de monde permet d'explorer ces éventualités, en prenant en compte les éléments constitutifs de ce monde (acteurs, objets, activités) grâce auxquels les participants rencontrent la musique contemporaine, sans toutefois être limités à l'activité de concert et au cadre spatiotemporel qui la caractérise.

### **L'expérience de concert**

Bien que des liens entre les participants et la musique contemporaine puissent se créer en amont et en aval du concert, il va sans dire que cette activité que représente le concert est tout indiquée pour provoquer et étudier cette rencontre avec la musique contemporaine. Le concert est un espace social où [ils] peu [vent] aisément construire [leur] « 'réponse' » à l'objet c'est-à-dire [leur] interprétation<sup>31</sup> ».

En cela, le concert balise l'expérience réceptive des participants et offre un cadre de réception à même de leur permettre de rencontrer tous les acteurs et les objets qui font partie du monde de la musique contemporaine. Cette expérience réceptive vécue par les participants implique de prendre en compte « les médiations qui leur sont proposées pour en faire un tout cohérent et y appuyer leurs goûts et leurs croyances, soit tous les médiateurs impliqués dans le concert qui agissent ensemble et donnent vie au concert : musiciens, instruments, publics, salles de concert, temporalités, dispositifs, conditions d'écoute et de performance<sup>32</sup> ». Pendant le concert,

---

<sup>31</sup> Esquenazi, Jean Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, 2009, p. 79-114, <https://www.cairn.info/sociologie-des-publics--9782707159045.htm>, consulté le 21 septembre 2016.

<sup>32</sup> Hennion, Antoine, « ce que ne disent pas les chiffres... vers une pragmatique du goût » in *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. O. Donnat, P. Tolila (dir.) 2003,

des interactions sont possibles entre les acteurs et les médiations impliqués dans l'événement. Par exemple, les artistes peuvent s'ajuster aux réactions des publics, et ces derniers peuvent également interagir entre eux<sup>33</sup>.

Si les interprètes sont appelés à interagir avec les objets, notamment leurs instruments de musique, les publics, de leur côté, interagissent avec les médiations qui participent de la construction sonore, par exemple en se déplaçant dans la salle pour écouter différemment le concert. Ainsi, la rencontre avec la musique contemporaine en concert ne se limite pas seulement à un rapport frontal entre l'œuvre et les participants puisque la manière dont les interprètes vont interagir entre eux comme avec les publics fait partie intégrante de l'expérience de concert :

L'expérience esthétique ne se réduit pas à l'expérience de la technique artistique, au plaisir d'apprécier le savoir-faire de l'artiste, et la technicité qui confère une qualité particulière à la situation. L'expérience esthétique désigne également une expérience éthique, celle d'un rapprochement par « un acte délibéré d'imagination » des personnes rendues observables par le spectacle artistique, acte qui nous permet de nous faire une « idée » de la manière dont elles sont affectées, « en nous supposant nous-mêmes dans la situation où ils se trouvent<sup>34</sup>.

Comme le souligne Smith, l'expérience réceptive ne se limite pas seulement au plaisir d'apprécier le savoir-faire de l'artiste, la « technique artistique », puisque les interprètes ainsi que tout acteur impliqué dans le concert influencent également la manière dont le concert sera vécu par les participants. D'ailleurs, la manière dont ils vont interagir avec les acteurs et les objets impliqués dans le concert dépend du rapport personnel qu'ils entretiennent avec la musique, et ce rapport fait appel à des expériences passées :

Loin de se limiter au corps présent l'un à l'autre par leur attention et leur continuel effort de vigilance et de construction, il faut toujours, chez les humains, faire appel à d'autres éléments, à d'autres temps, à d'autres lieux, à d'autres acteurs, afin de saisir une interaction<sup>35</sup>.

Cette conception de l'expérience du concert permet de prendre en compte les manières diverses dont les spectateurs s'ajustent à la situation de concert, et les éléments à partir desquels ils construisent le discours de leur expérience. La subjectivité des spectateurs implique de considérer les « attitudes parfois déroutantes et inattendues [...] comme une forme possible de la

---

<http://hal.archivesouvertes.fr/docs/00/20/05/53/PDF/Hennion2003PragmPublicsDEP.pdf>, consulté le 15 octobre 2017.

<sup>33</sup> Leveratto, 2006 ; Hennion, 2000 ; Girel, 2014 ; Wuttke, 2011 ; Goffmann, 1974 ; Pitts 2005 ; O'Sullivan, 2009.

<sup>34</sup> Smith, Adam, *Théorie des sentiments moraux* (1759), Éditions d'aujourd'hui, Plan-de-la-tour, 1982, p. 2.

<sup>35</sup> Latour, Bruno, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'intersubjectivité », *Sociologie du travail*, n° 4, 1994, p. 587.

réception<sup>36</sup> ». Ces attitudes témoignent de leur savoir cumulé, et elles possèdent une logique propre qui peut être expliquée par ces acteurs. À partir de cette hypothèse, c'est en s'appuyant sur les discours et l'observation participante que les spectateurs seront invités à raconter la manière dont ils ont décidé d'écouter le concert, perçu et interprété les éléments du concert qui leur ont été significatifs en regard de l'expérience, et les raisons qui attestent des émotions ressenties. Et puisque la manière dont les participants vivent le concert est lié au rapport singulier que chacun entretient vis-à-vis de la musique, rapport personnel et propre à chacun, lequel a été consolidé au fur des expériences passées, cela implique donc d'analyser le discours des spectateurs à l'aide d'une grille d'analyse constituée de paramètres tels que la manière dont ils écoutent la musique, les supports privilégiés, les façons dont surviennent les découvertes musicales, les raisons qui les amènent à expliciter leurs goûts musicaux, les concerts appréciés ou dépréciés par le passé, la signification qu'ils accordent à la sortie au concert et à la musique en général.

### **S'engager dans l'expérience : le corps comme point de départ**

Les interactions vécues pendant le concert, soit des manières de percevoir, de réfléchir, de discuter, d'écouter, bref des manières subjectives de vivre le concert en relation avec et tout objet et acteur impliqués dans le concert, justifient la nécessité de prendre en compte le du corps. En effet, si les spectateurs s'ajustent à la situation de concert *in situ*, c'est d'abord par l'intermédiaire de leur corps qu'ils vivent l'expérience de concert. Cette expérience au concert est possible dans la mesure où les spectateurs décident de prêter leur corps à la situation. En ce sens, il s'avèrerait impossible d'étudier l'expérience des participants à un concert de musique contemporaine en omettant de prendre en compte le fait que cette expérience est conditionnelle à la participation physique des participants.

Les spectateurs mettent en œuvre un savoir historique et une pratique cumulés collectivement et incorporés personnellement, en ce sens où ils ont acquis des codes culturels leur permettant de « s'impliquer physiquement dans le spectacle », de s'ajuster à la situation en se servant de leur corps et « d'éprouver [...] la nature artistique de la situation<sup>37</sup> ». Le corps des

---

<sup>36</sup> Girel, Sylvia, « L'art contemporain, ses publics et non-publics : Le paradoxe de la réception face aux nouvelles formes de création », *Les non-publics de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 474.

<sup>37</sup> Leveratto, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 22.

participants exerce une influence sur la manière de vivre le concert : la fatigue, une mauvaise prise de vue sur la scène, une intensité sonore trop forte nuisent à l'expérience réceptive et méritent d'être pris en compte. Si les spectateurs peuvent éprouver physiquement des réactions physiques de plaisir, par exemple ressentir des frissons, le plaisir tel qu'entendu par Leveratto au sens anthropologique, rassemble les sensations, les émotions, les réflexions et les considère comme interreliées. Le corps est en cela médium par lequel les spectateurs peuvent écouter un concert, mais également s'autoriser des comportements, des attitudes, des manières d'être en concert qu'ils jugent adaptés à la situation.

Selon Leveratto, le plaisir que ressentent des spectateurs en situation de concert s'articule en relation avec les dimensions éthiques et techniques. La dimension éthique réfère à la sensibilité morale des spectateurs. Si celle-ci est compromise, l'appréciation en sera impossible, et cela pourrait, par exemple, mener les spectateurs à tourner le dos à l'objet artistique, à quitter la salle de concert. La dimension technique rassemble tous les éléments du concert qui permettent à l'œuvre de prendre forme et d'être entendue (les interprètes, les instruments, bref, tout médiateur impliqué dans la réification de l'œuvre) et grâce auxquels les spectateurs peuvent éprouver la nature artistique. Le concept de corps permet donc de montrer la manière dont les spectateurs se sont rapprochés — physiquement et intellectuellement — de la musique contemporaine en situation de concert ainsi que les stratégies qu'ils ont déployées pour en éprouver la nature artistique *in situ*.

Cette prise en compte du corps des participants se fera de deux façons. La première, à travers une grille d'observation qui contient des paramètres liés à l'attention des spectateurs dans le concert (regarder ce qui se passe sur la scène, avoir les yeux fermés, sortir de la salle, se déplacer), aux expressions faciales (sourire, froncer les sourcils, etc.), la participation gestuelle (applaudir, croiser les bras), à un relâchement de l'attention (s'étirer, porter le regard ailleurs que sur la scène). À cette grille d'observation se juxtaposent les discours des participants en regard de plusieurs aspects sur lesquels ils ont été interrogés : l'état d'esprit dans lequel ils sont arrivés au concert, comment ils ont écouté le concert, où ils étaient situés dans la salle, s'ils ont préféré s'asseoir ou rester debout lorsque cela était possible et comment ils ont perçu les autres membres des publics ou les interprètes.

## **Le concept de goût en tant que dispositif réflexif**

L'expérience vécue à un concert de musique contemporaine par des participants qui ont décidé d'y assister sans préalablement connaître ce genre musical représente une mise à l'épreuve de leurs goûts. Ils ne connaissent pas la musique contemporaine, mais ils sont conscients que le fait de tenter l'expérience leur permettra de se faire une meilleure idée de ce genre musical. Selon Hennion, le goût passe par l'expérimentation : « il n'est pas donné, il doit surgir, se faire saisir, il ne s'éprouve qu'à travers un dispositif d'épreuve [ex. : le concert] et un corps lui-même mis à l'épreuve<sup>38</sup> ». Les spectateurs possèdent un savoir cumulé, des goûts acquis à travers la pratique. Il y a donc un aspect synchronique au goût en ce qu'il se découvre par l'expérience, mais ce concept possède aussi un aspect diachronique dans la mesure où à travers la réflexivité — notamment le fait de réfléchir aux raisons de son plaisir/déplaisir -, l'expérience s'ajoute au savoir cumulé du spectateur et permet à ce dernier de la relativiser par rapport aux expériences passées, d'affirmer qu'il « aime » ou pas tel genre musical, ou tel aspect de ce dernier. Bien que les spectateurs participants ne fréquentent pas le monde de la musique contemporaine, ils n'en sont pas pour autant moins culturellement actifs : ils sont attachés à des façons d'écouter, des objets, des lieux, que ce soit en lien avec d'autres genres musicaux que celui de la musique contemporaine et/ou en lien avec d'autres disciplines artistiques.

## **Les notions de prises et de contours**

À l'occasion du concert, des points de connivence peuvent se créer entre la réalité des participants (leurs goûts, le sens qu'ils accordent à la musique, la manière dont ils apprécient écouter la musique) et le concert. La notion de prise de Bessy et Chateauraynaud<sup>39</sup> est pertinente en ce qu'elle permet de rendre compte de la manière dont chaque spectateur, à travers sa subjectivité, ses goûts, parvient à se « connecter » à la musique contemporaine par le biais du concert. Ainsi, les « prises » désignent – tout élément qui s'inscrit à la jonction du monde de la musique contemporaine et la subjectivité des spectateurs (leurs goûts, leurs pratiques, leurs attachements, etc.). À l'inverse, la notion de contour telle qu'employée par Hennion éclaire les limites qui empêchent les spectateurs « d'accrocher » :

---

<sup>38</sup> Hennion, Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007, p. 14.

<sup>39</sup> Bessy et Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

Les « contours » sont à comprendre comme limites ou frontières variables, dépendant de l'interaction amateur-objet, qui instaurent des distinctions entre différents types de produits ou de publics, et font trouver difficile et sélectif l'accès à certains objets<sup>40</sup>.

Si Hennion applique ces notions par rapport à la musique classique, l'intérêt épistémologique de l'usage est pertinent également dans le cas de la musique contemporaine :

Ces notions permettent [...] de souligner le caractère actif et non déterministe de la relation à la musique classique, qui apparaît comme un ensemble de dispositions dessinant des configurations complexes. Elles amènent, au niveau de la méthode, à ne pas reprendre sans examen la catégorie « musique classique » et son image comme mode aux contours fixes et aux frontières stables (avant même de parler de sa difficulté d'accès), mais à prendre comme objet d'analyse la production même d'une telle catégorie [...]<sup>41</sup>.

Le concert peut permettre à ce que des prises surviennent, lesquelles peuvent par la suite modifier la trajectoire des participants puisqu'ils peuvent par la suite, de leur propre gré, poursuivre l'appropriation de la musique contemporaine en écoutant, par exemple, en aval du concert, des extraits de musique appartenant à ce genre musical. Cette étude sera l'occasion de montrer comment la participation au concert offre une fenêtre sur un genre musical qui leur était auparavant étranger, et où les prises peuvent susciter des attachements en donnant le goût aux participants d'intégrer des éléments de la musique contemporaine à leur pratique d'amateur.

## 2. Méthodologie

Quelques mots sur la méthodologie privilégiée en présentant les éléments constitutifs de la présente étude de cas dans un ordre chronologique : le choix du concert, le recrutement des participants, la sortie au concert, le *groupe de discussion* et l'entretien postconcert. Les sections suivantes serviront à expliquer la posture de recherche, la manière dont les données ont été explicitées, et les limites de l'étude.

### Une étude de cas

Au cours de l'année 2016-2017, j'ai accompagné deux groupes de participants à un concert de la Société de musique contemporaine du Québec, dans le cadre 51<sup>e</sup> saison de l'institution. Le

---

<sup>40</sup> Hennion, Antoine, *et. al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000, p. 108.

<sup>41</sup> *loc. cit.*

premier groupe est constitué de quatre étudiants universitaires dans la vingtaine qui ne possèdent pas de formation musicale et qui ne fréquentent pas les concerts de musique contemporaine. Ce premier groupe de quatre participants a pris part au concert du 24 février 2017 présenté par l'Ensemble contemporain de McGill et tenu à l'Agora d'Hydro Québec<sup>42</sup>, dans le cadre du Festival Montréal Nouvelles Musiques de la SMCQ<sup>43</sup>. Le second groupe est formé d'individus qui se distinguent par leur âge varié (entre 35 et 62 ans) et qui, en plus de ne pas se considérer comme amateur de musique contemporaine ou encore de posséder de formation musicale, n'ont pas accompli d'études universitaires. Ces participants ont assisté au concert du 18 mai 2017 tenu à l'Usine C et présenté dans le cadre de la saison régulière de la SMCQ. Cet échantillon hétérogène offrira des prises de vues variées sur une situation semblable, celle de vivre l'expérience d'un concert de musique contemporaine.

Pour rendre compte de ces expériences variées, une approche qualitative et explicative a été employée<sup>44</sup>. L'échantillon de 8 spectateurs ne vise pas la représentativité, mais plutôt à mettre en relief la subjectivité des spectateurs — au niveau de leurs représentations, de leurs perceptions, etc<sup>45</sup>-, et aussi à « expliciter au maximum les tenants et aboutissants des situations et interactions afin de capter leur « spécificité » ou leur « analogie » avec d'autres situations et interactions, ainsi que des « » constantes « » permettant de décrire les lignes de cohérence du phénomène<sup>46</sup> ». Cette approche a impliqué un entretien semi-dirigé avec les participants recrutés en amont du concert, une observation participante pendant le concert, un *groupe de discussion* tenu immédiatement après le concert et finalement un deuxième entretien individuel à l'intérieur de deux semaines après le concert. De plus, un carnet a été remis aux participants afin qu'ils puissent noter leurs réflexions et leurs démarches en lien avec le concert. Par ailleurs, j'ai mené un entretien individuel dans le courant de l'hiver 2017 avec Aïda Aoun, directrice générale de la SMCQ, afin de comprendre le rapport qu'entretient la société de concert avec les publics non-acquis.

---

<sup>42</sup> L'Agora d'Hydro Québec est située au centre-ville de Montréal sur le site de l'ancienne forge de l'École technique de Montréal, à l'Université de Québec à Montréal (UQAM).

<sup>43</sup> Ces différents contextes de concert seront expliqués dans une section ultérieure.

<sup>44</sup> Ghebeaur, Cosmina, « Le non-public à l'œuvre. Ethnographie d'une sortie au musée du Quai Branly avec le centre social », *Sociologie de l'Art*, 2014, vol. 1, n° 22, p. 79.

<sup>45</sup> Kaufmann, Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996, p. 41-44.

<sup>46</sup> Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 53.

## Choix des concerts

Avant de recruter les participants de l'étude, il était nécessaire d'établir d'abord les dates des concerts pour lesquels ces derniers accepteraient de se rendre disponibles. Le recrutement des participants était prévu à l'automne 2016, et le terrain à l'hiver 2017. La 51<sup>e</sup> saison régulière de la SMCQ comprenait 5 concerts : 30 septembre 2016, 10 novembre 2016, 23 et 24 février 2017, 26 février et le 18 mai 2017. La 8<sup>e</sup> édition du festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM) se déroulait quant à lui du 23 février au 4 mars 2017. Comme la programmation de la SMCQ peut être plutôt éclectique, la directrice générale, Aïda Aoun, m'a suggéré d'inviter les participants du premier groupe au concert du 24 février 2017, concert qui, selon la directrice générale, était le plus représentatif de ce que l'on qualifie de musique contemporaine en ce qu'il présentait des créations récentes<sup>47</sup>. Ainsi, se trouvaient au programme les pièces suivantes : *Music for a Thousand Autumns* (1983) d'Alexina Louie; *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007) de Denys Bouliane ; *The body politic* (2017) de Joseph Glaser et *8-bit Urbex* (2016) de Nicole Lizée. Le choix du deuxième concert s'est arrêté sur celui du 18 mai 2017, présenté en guise de clôture de la 51<sup>e</sup> saison régulière et soulignant la première de l'œuvre de création de Sandeep Bhagwati, *Niemandsländ* (2017). Cet intervalle de deux mois et demi permettait de finaliser les entretiens avec le premier groupe, rédiger les verbatim, et recruter les participants du deuxième groupe.

## Recrutement des participants

Une fois le choix des concerts établi, le recrutement des participants était à planifier. Un court questionnaire a été distribué un mois avant le concert dans les cours de certains professeurs à l'Université de Montréal et à l'INRS. La Faculté des sciences de l'éducation de l'UdeM a diffusé un courriel invitant les étudiants à remplir le questionnaire qui était accessible en ligne. Ce questionnaire visait à recruter les participants selon certains critères. Je recherchais des étudiants âgés entre 18 et 35 ans, n'ayant pas assisté à un concert de musique contemporaine au cours des

---

<sup>47</sup> Le choix de ce concert convenait puisqu'il n'y avait pas de pièces de répertoire « classique », comparativement aux autres choix présentés dans le cadre des concerts tenus à la fin du mois de février et au début de mars, et que les musiciens dont il était question au programme formaient un ensemble spécialisé dans l'interprétation de la musique contemporaine, soit l'ensemble contemporain de McGill. Le terme « musique classique » renvoie dans le cas présent à des œuvres antérieures à 1945, notamment des œuvres d'Igor Stravinski (*L'Histoire du soldat*; 1917), Robert Schumann (*Concerto pour piano en la mineur*, op 52 ; 1845), Johannes Brahms (*Symphonie n° 1 en do mineur op 68* ; 1862-76), ou encore Béla Bartók, *Concerto pour orchestre*, Sz 116 / BB 123 ; 1943).

Pour plus de détails, le lecteur pourra se référer à la programmation complète en ligne : <http://www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2017/prog/concert/>



douze derniers mois, et étant disponibles pour assister au concert du 24 février 2017 de la SMCQ présenté à l'Agora d'Hydro Québec dans le cadre du Festival Montréal Nouvelles Musiques. Parmi les questionnaires reçus, une quinzaine d'entre eux comportait un profil correspondant aux critères mentionnés. Parmi les étudiants contactés, cinq se sont présentés à l'entretien en amont du concert. Cela dit, entre temps, une participante n'a pu se libérer à la date du concert, ce qui limita le premier groupe à quatre individus. Cet échantillon, bien que modeste, a néanmoins l'avantage de faciliter l'observation sur le terrain. Cependant, pour être certaine d'avoir suffisamment de matériel, une seconde cohorte de participants a été recrutée par l'entremise de l'entourage de la chercheuse via une annonce sur les médias sociaux. J'ai recruté des participants qui, comme le premier groupe, ne se considéraient pas comme amateur de musique contemporaine et qui ne possédaient pas de formation musicale. Néanmoins, afin de varier les profils socioculturels, j'ai recruté des participants qui en plus de répondre aux premiers critères, n'avaient pas accompli d'études universitaires, étaient âgés entre 30 et 65 ans et disponibles pour se rendre au concert du 18 mai 2017. Dans le cas des deux groupes, les participants n'ont pas été rémunérés pour assister au concert, mais ont obtenu des billets gratuits.

### **Entretien préconcert**

Une fois entrée en contact avec les étudiants dont le profil correspondait aux critères recherchés, j'ai rencontré individuellement chacun d'entre eux en amont du concert afin d'officialiser leur participation à l'étude. Il peut en effet s'avérer intimidant de se rendre seul à un concert dont le genre musical nous est inconnu, alors je voulais éviter que les participants ne se présentent pas au concert pour cette seule raison. Cet entretien, bien que d'une durée de quinze minutes tout au plus, a permis d'établir un lien de confiance avec les participants afin de faciliter la venue au concert. Je leur ai d'abord expliqué la procédure de l'étude en leur remettant un carnet de notes, puis je les ai questionnés sur les représentations qu'évoquait pour eux le terme « musique contemporaine ». Finalement, nous avons abordé le lieu du concert, le type de public, le déroulement, leurs attentes, leurs motivations à participer à l'étude. Ce fut aussi le moment de poser quelques questions concernant leurs habitudes culturelles et leurs goûts musicaux, puisqu'ils sont interreliés aux représentations et aux attentes. Cet entretien était semi-dirigé, au sens où j'avais une liste de questions préparées, mais j'orientais ces questions selon les réponses obtenues

en notant celles sur lesquelles il serait intéressant de revenir au cours du second entretien en aval du concert.

### **Remise de carnet**

Le carnet remis à chaque participant lors du premier entretien fut récupéré à la fin du second entretien individuel. Puisque cette étude conçoit l'expérience telle une interaction qui implique objets et acteurs, le support du carnet permet de garder une trace de tout ce qui est significatif entre le moment où les participants acceptent de participer au concert et le moment où ils mettent les pieds dans la salle de concert, et même au-delà du concert. Par exemple, s'ils décident de « googler » le terme « musique contemporaine » à la suite du premier entretien, cette action fait partie des liens qu'ils tissent avec la musique contemporaine, et pointe les éléments qui jouent un rôle dans leur manière de vivre leur expérience – c'est une prise. Et comme je n'aurais pu suivre simultanément quatre participants entre le premier entretien et le concert, le carnet assure un lien entre les entretiens semi-dirigés (avant et après le concert) pour rendre compte de leur expérience et de leur engagement vis-à-vis de la musique contemporaine. Cela a aussi l'avantage de recueillir les questions et les commentaires auxquels les participants n'auraient pas pensé au moment du premier entretien, ainsi que les réflexions survenues entre les deux entretiens. Lors de la remise du carnet, les participants ont reçu comme consigne d'utiliser le carnet dans le but de garder des traces de leur expérience, par exemple en y conciliant les réflexions qui surviendraient en dehors des entretiens ainsi que les actions qu'ils poseraient pour se préparer au concert si cela s'applique. En mettant à leur disposition ce carnet, je ne voulais pas influencer leur manière de se connecter à la musique contemporaine en les encourageant de poser des actions pour se préparer au concert qu'ils n'auraient posé en temps normal. Aussi, je leur ai signifié qu'il n'était pas obligatoire d'utiliser le carnet, et que le fait, par exemple, de vouloir se laisser surprendre par le concert sans écouter au préalable les pièces au programme était tout à fait légitime. Ils ont été informés que leur subjectivité en tant que spectateur primait, et donc que toutes les manières de vivre le concert de musique contemporaine étaient dignes d'être mentionnées. L'usage du carnet était libre. Bien qu'il ait été distribué aux 8 participants, le carnet n'a été utilisé que par quatre participants, les autres ont préféré ne pas se renseigner sur le concert afin de découvrir la musique contemporaine une fois sur les lieux, alors que d'autres ont égaré le carnet en cours de route. Les quatre participants dont le carnet a été récupéré y ont noté des réflexions, des questionnements et des démarches en amont

du concert, des commentaires suscités pendant le concert, ainsi que de nouvelles réflexions formulées en aval du concert. Le contenu du carnet a été ajouté en annexe.

## **Le concert**

Entre une et deux semaines se sont déroulées entre le premier entretien et la date du concert. La soirée du concert, les participants ont été rejoints à l'entrée de la salle de concert pour la remise des billets. Cela permettait de s'assurer que les participants soient regroupés afin de faciliter leur observation durant le concert<sup>48</sup>. Durant le concert, j'étais assise auprès des participants et j'observais leurs réactions<sup>49</sup>. Après le concert, les participants sont restés sur les lieux pour participer à un *groupe de discussion* qui a duré entre 24 et 27 minutes ; l'objectif était de récolter les impressions à vif du concert, puisque « la valeur des émotions procurées par l'expérience s'éprouve dans l'échange avec autrui<sup>50</sup> ». Cela permettait également de confronter les impressions des participants dans leurs échanges et d'observer les aspects sur lesquels ils s'entendaient et les aspects où divergeait leur expérience réceptive. À la suite du *groupe de discussion*, les participants ont été recontactés pour un second entretien individuel, lequel s'est tenu soit au lieu de résidence des participants, ou dans un café à Montréal, selon leurs préférences.

## **Entretien postconcert**

L'entretien postconcert — dont la durée a varié entre une trentaine de minutes et une heure et demie — avait deux objectifs. Le premier objectif visait à recueillir le récit de leur expérience au concert. J'ai donc posé des questions telles que « Dans quel état d'esprit es-tu arrivée au concert ? », « de qui était constitué le public ? » « Y avait-il un décalage entre ce à quoi tu t'attendais et l'expérience que tu as vécue ? ». Je suis aussi revenue sur les opinions esthétiques que les participants avaient formulées lors du *groupe de discussion* en leur demandant d'en expliquer les raisons. Cet entretien, d'une plus longue durée que le premier, a été l'occasion de revenir de manière plus approfondie sur les goûts des participants, afin d'être par la suite en mesure de brosser un portrait global illustrant la trajectoire des goûts des participants à partir de l'évolution

---

<sup>48</sup> Dans le cas du premier concert, une participante est restée à l'arrière (Loulie), et dans le cas du deuxième, Jocelyne a préféré s'asseoir au lieu de rester debout. Pour plus de détails, voir la section « limites de l'étude » à la page 7.

<sup>49</sup> Voir p. 17.

<sup>50</sup> Leveratto, Jean-Marc et Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, Bruxelles, 2010, p. 6.

de leurs pratiques. Je me suis intéressée aux phases clés qui ont eu une incidence sur l'évolution des goûts avec les différentes sphères de la vie quotidienne qu'elles peuvent recouper - déménagements, rencontres, travail, etc. -, sans toutefois restituer tout ce qui est survenu entre ces phases.

Pour rendre compte de ces trajectoires, j'ai posé des questions relatives aux conditions de découverte, au rapport que les participants entretenaient avec la musique par le passé, leur appréciation des concerts auxquels ils ont assisté. À partir des réponses obtenues, je leur ai souvent formulé d'autres questions afin de mieux comprendre la manière dont ils ont vécu les différents aspects du concert. Comme ce fut le cas pour le premier entretien également, les questions que j'avais préparées me servaient essentiellement d'aide-mémoire puisque j'ai réorienté mes questions au fil des réponses obtenues. Parfois, certains participants pouvaient élaborer davantage sur une question en particulier, en ayant recours à des anecdotes qu'ils jugeaient pertinent de partager. Dans ces moments-là, j'ai posé des questions qui n'avaient pas été préparées d'avance, mais qui me permettaient de mieux cerner la singularité des participants.

### **Analyse de données**

Une fois les entretiens terminés, j'ai réalisé des verbatim. Comme les informations ont été recueillies dans un ordre alinéaire, entremêlant à la fois des détours sur des expériences passées, des réflexions sur le concert, j'ai regroupé les réponses selon les thématiques qu'elles discutaient. La première thématique visait à restituer le déroulement du concert : avant (attentes, publics, instruments, salle, ambiance, préparation, etc.) et pendant (état d'esprit, corps, instruments, pièces, lieux, publics, codes vestimentaires, mise en scène, éclairage, costumes, heure, durée, positions, confort).

La seconde thématique visait à comprendre les prises par lesquelles les participants se sont connectés à la musique contemporaine et la manière dont ils positionnent ce genre musical par rapport à leurs goûts. J'ai donc rassemblé les réponses qui présentaient les éléments liés au monde de la musique contemporaine et au concert en particulier, ainsi que les éléments du discours à partir desquels les participants expriment leur rapport à la musique contemporaine en fonction de leur relation à la musique en général : le support, les lieux fréquentés, les amis, les déplacements, le travail, les artistes, les paroles ainsi que l'enfance et l'adolescence sont des éléments qui sont ressortis dans le discours. Une fois ces regroupements faits, j'ai été en mesure de reconstituer un

récit très général du déroulement de l'expérience au concert, et un portrait de la trajectoire du goût des participants.

### **Posture de la chercheuse : accompagnatrice, spectatrice, observatrice**

Tout au long de l'étude, j'étais consciente que ma posture de chercheuse avait une influence sur l'expérience des participants. Comme j'interagissais avec des participants « non-experts » de musique contemporaine, ils pouvaient me considérer comme une « experte », puisque je suis étudiante en musicologie à l'Université de Montréal. Dans le cas du premier groupe, je crois que mon âge similaire au leur et mon statut d'étudiante ont fortement contribué à instaurer un lien de confiance rapidement. Dans le cas du deuxième groupe, puisque les participants ont été recrutés au sein de mon entourage (ex. : la collègue d'un ami, une tante, etc.) le lien de confiance était déjà établi. Sardan souligne l'importance de ce lien : « Pour réussir son enquête, le chercheur doit jouer le jeu et apparaître aux enquêtés comme engagé à leurs côtés, du même bord qu'eux<sup>51</sup> ».

Il y a un certain caractère informel dans le fait d'accompagner des participants à un concert. Cela dit, ils étaient tous conscients que je m'intéressais à leur façon de vivre le concert. Pour ne pas gêner le confort des spectateurs, j'ai tenté d'être discrète dans mon observation des comportements en situation de concert et de rester dans un rôle de spectatrice. Néanmoins, il va de soi que ma présence a eu une influence auprès des participants en situation de concert, et lors des entretiens : « [...] puisqu'on doit faire avec l'intrusion de l'ethnologue, toute réalité ne se saisit que dans l'interaction du chercheur avec son terrain d'étude<sup>52</sup> ».

Au-delà de l'observation participante qui s'est déployée dans un contexte d'intersubjectivité entre ma présence au concert et celle des autres, les discours des participants sur leur expérience — lesquels ont été permis au travers de cette même dynamique intersubjective — balisent la présente étude. Je m'appuie essentiellement sur le discours réflexif des participants, leur capacité à reconstruire leur expérience réceptive et sur les aspects qu'ils ont décidé de partager avec moi.

---

<sup>51</sup> Sardan, Jean-Pierre Olivier, *La rigueur du qualitatif : les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, p. 183.

<sup>52</sup> Dassié, Véronique et Manon Istasse, « Le chercheur face aux émotions, terrains et théories », *Influxus*, 2015, <http://www.influxus.eu/numeros/5-le-chercheur-face-a-ses-emotions-129/article/recherches-eprouvees-les-sciences>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017.

## **Limites**

Le fait que les participants n'aient pas assisté au même concert constitue un biais à la présente étude. Compte tenu des critères de sélection et de la disponibilité et l'engagement requis par l'étude, le nombre de participants recruté a été inférieur à ce qui aurait été souhaitable. Cependant, cette prise en compte d'un concert différent offre néanmoins un autre exemple de ce à quoi peut ressembler un concert de musique contemporaine. Par conséquent, le recrutement d'une deuxième cohorte de participants a contribué à montrer la diversité des façons de vivre un concert, et souligne les aspects qui sont partagés par les participants des deux groupes. Une deuxième limite qui doit être signalée est qu'il n'a pas été possible, dans le cas des deux concerts, de rassembler tous les participants au même endroit dans la salle. Dans le cas du premier concert, à mon arrivée, je n'ai pas été en mesure de repérer une participante (Loulie). Et dans le cas du deuxième concert, les participants et moi sommes restés debout alors que Jocelyne a demandé à être assise. Cela a nui à mon observation pendant le concert, mais a toutefois eu l'avantage de permettre un point de vue différent de celui des autres participants pour un même concert.

Ma présence en tant qu'étudiante en musicologie auprès des participants a certainement influencé leur façon de vivre l'expérience. Peut-être ont-ils en quelque sorte « joué un rôle de publics » et ont mis en œuvre des comportements, des attitudes qui respectaient le déroulement de l'étude, bien qu'un des participants s'est permis de quitter la salle durant le concert. Tel que mentionné plus haut, cette étude ne vise pas la représentativité puisqu'elle met en jeu deux groupes de 4 participants ayant assisté à un concert de musique contemporaine différent. Elle vise néanmoins à mettre en lumière à la fois les manières variées de vivre une expérience à un concert de musique contemporaine ainsi que les lignes de cohérence de phénomène. Les difficultés posées par le processus de recrutement et la modeste envergure de l'échantillon confèrent à cette étude un caractère exploratoire, mais dont les visées ont été d'entrée de jeu circonscrites à un terrain mené dans le cadre d'une maîtrise.

## **Plan du mémoire**

Le premier chapitre de ce mémoire présentera dans un premier temps les grandes lignes du contexte historique et socioculturel dans lequel s'est développée la Société de musique contemporaine du Québec, à partir de sources primaires et secondaires (critiques, articles, archives) en tenant compte de l'évolution du rapport de l'institution aux publics, de ses lieux de

diffusion, de ses acteurs, et de la création de ses différents volets de programmation. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la manière dont la SMCQ conçoit son rapport à ses publics et ses publics non-acquis à ce jour, en s'appuyant sur le discours de Noémie Pascal (adjoindée à la direction) et d'Aïda Aoun (directrice générale). La dernière section du premier chapitre portera sur la description ethnographique du terrain. Je contextualiserai d'abord chaque concert en tenant compte des acteurs impliqués, des œuvres programmées, des supports utilisés<sup>53</sup>, des dispositifs<sup>54</sup>, etc. Cette description sera complétée par une observation, description subjective de la manière dont j'ai vécu le déroulement de la soirée. Le deuxième chapitre brossera un portrait général des participants (parcours de vie, pratiques, attachements, représentations, goûts, etc.). Le chapitre trois sera divisé en trois parties, soit avant, pendant et après le concert. Les représentations liées à la musique contemporaine, les attentes et les démarches des participants en amont du concert formeront la première partie de ce troisième chapitre. Les deux parties subséquentes porteront sur la sortie au concert (l'état d'esprit dans lequel les participants sont arrivés, l'entrée dans la salle, l'installation, le déroulement du *groupe de discussion*, le transport), puis sur le retour vis-à-vis du concert (décalages entre la représentation et l'expérience, retour sur la participation). Enfin, le quatrième chapitre sera consacré à l'analyse du discours des participants en regard des thématiques présentées dans le cadre théorique. Je montrerai comment les participants se sont servis de leur corps — point d'ancrage à l'expérience — pour interagir et tirer parti du concert, et comment le corps des autres membres du public a été pris en compte dans l'expérience. Je m'intéresserai ensuite à la dimension technique, soit les éléments que les participants ont considérés pertinents pour reconnaître le phénomène artistique (interprètes, mises en scène, instruments, etc.), ainsi qu'à la dimension éthique, soit les éléments pris en compte dans le calcul du spectateur pour justifier l'expression de son plaisir et/ou de son déplaisir. Je mettrai ensuite en lumière la manière dont les spectateurs ont connecté avec certains aspects du concert qui ont résonné avec leurs goûts. Dans la dernière section de ce chapitre, nous verrons les échos du concert, les nouveaux horizons développés en aval de ce dernier, authentifiant le caractère dynamique du goût comme dispositif réflexif.

---

<sup>53</sup> Les supports peuvent comprendre, par exemple, des instruments, la partition ou encore le disque.

<sup>54</sup> Selon Hennion, le terme dispositif fait référence à un assemblage sociotechnique, une articulation entre divers éléments qui, ensemble, s'avèrent susceptibles d'influencer, de susciter une action, ou d'instaurer une différence par rapport à d'autres dispositifs. Par exemple, une configuration de salle de concert qui ne possède pas de sièges, suscitera une action auprès publics, celle de rester debout au parterre.

## Chapitre I : La Société de musique contemporaine du Québec

La Société de musique contemporaine a été fondée à Montréal en 1966 par Wilfrid Pelletier, Serge Garant, Jean-Papineau Couture, Maryvonne Kendergi, Hugh Davidson et Robert Giroux. À Montréal, la fondation de la SMCQ a joué un rôle important — ce qui est toujours le cas aujourd’hui — dans la diffusion du répertoire de musique contemporaine ; dès sa fondation, l’organisme s’est donné comme mission d’encourager la création d’œuvres qui « ne trouvaient [pas] de place ailleurs<sup>55</sup> » et d’en permettre la diffusion. Cette mission se déclinait en cinq objectifs, énumérés dans le document *Pour une politique musicale au Québec* des archives de la SMCQ : a) présenter des concerts donnés par des compositeurs canadiens ou étrangers b) commander des œuvres c) fonder un ensemble de musique contemporaine d) organiser des colloques et des rencontres avec les gens du milieu e) publier un bulletin d’information<sup>56</sup>. À cette époque, puisque la musique n’avait jusqu’alors été que très peu diffusée à Montréal, la question de savoir comment ce répertoire serait perçu par les mélomanes montréalais se posait. Selon Réjean Beaucage, le contexte qui précédait la fondation de la SMCQ laissait présager un accueil favorable à ces œuvres jamais entendues auparavant<sup>57</sup>. L’auteur relève deux concerts au sujet desquels des critiques ont témoigné d’une réception favorable vis-à-vis de la musique contemporaine. Ces critiques seront présentées dans la section suivante.

### 1.1 Le contexte de réception avant la fondation de la SMCQ

Avant même la création de la SMCQ, il faut relever une première série de concerts consacrée à la musique contemporaine canadienne en 1954, organisée par la Ligue canadienne de compositeurs (LCC), dont le premier eut lieu le 3 février 1954 au Conservatoire de musique du Québec<sup>58</sup>. On y entend des œuvres d’Oskar Morawetz (*Fantasy for Orchestra*, 1952), de Lorne Betts (*Suite da Chiesa*, 1952), de Jean Papineau-Couture (*Concerto pour violon et orchestre de chambre*, 1951-1952), d’Udo Kasemets (*Estonian Suite*, 1950), d’Alexander Brott (*Four Songs of Contemplation*, 1945), de Pierre Mercure (*Pantomime*, 1948), de François Morel (*Antiphonie*, 1953) et de Jean Vallerand (*Prélude*, 1948) interprétées par un orchestre dirigé par Geoffrey

---

<sup>55</sup> Papineau-Couture, Jean, dans Gingras, Claude, « Fondation d’une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre 1966.

<sup>56</sup> *Pour une politique musicale au Québec*, archives de la SMCQ (535, avenue Viger Est, Montréal, Qc, H2L 2P3)

<sup>57</sup> Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine au Québec : Histoire à suivre*, Québec, Septentrion, 2011.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 21.



Waddington<sup>59</sup>. Des critiques journalistiques rendent compte de l'optimisme à l'égard de la musique contemporaine. La première, écrite par Eric McLean, souligne que la réponse du public était suffisamment encourageante, en ce sens qu'il a observé que le public était nombreux et a chaleureusement applaudi le concert :

When this concert was announced, we were given to understand that there would be others to follow if the public response was sufficiently encouraging. Judging the size of the audience and the warmth of the applause we may count on a series of programs of Canadian music in the future<sup>60</sup>.

La deuxième critique rapportée par Beaucage témoigne de la disposition du public à accueillir les œuvres de compositeurs canadiens, et de la capacité de ces derniers à composer des pièces dignes d'être écoutées :

Ce qui est sûr, ce que le concert de mercredi dernier a définitivement prouvé, c'est que les compositeurs canadiens sont en mesure de nous donner des œuvres attachantes, et que le public est disposé à les accueillir. Seul un snobisme désespérant, désormais, empêcherait nos associations de concert d'inscrire à leurs programmes des œuvres nées au Canada – ce qui est, du public et de l'artiste, l'éclosion d'une musique qui nous représente valablement<sup>61</sup>.

Le 1<sup>er</sup> mai de la même année, Gilles Tremblay, Serge Garant et François Morel, organisent un concert visant à promouvoir des œuvres contemporaines de compositeurs européens, interprétées par des compositeurs québécois - Gilles Tremblay, Serge Garant et François Morel. Soulignons au passage que Tremblay et Garant deviendront douze ans plus tard des fondateurs de la SMCQ en participant activement au fonctionnement de l'organisme. En effet, Garant occupera le rôle de directeur artistique de la SMCQ de 1966 à 1986, alors que Tremblay sera membre du conseil d'administration de la SMCQ et directeur artistique de l'organisme de 1986 à 1988. Le programme de ce concert de 1954 a rassemblé des œuvres de compositeurs européens : Messiaen (*Vingt regards sur l'enfant Jésus*, 1944 et *Quatre études de rythme*, 1949), Webern, *Variations pour piano*, op. 27, 1936 et Boulez (le premier mouvement de la *Première sonate*, 1946). Le programme a également fait place à des œuvres québécoises, notamment celles de Morel (*Quatre chants*

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>60</sup> McLean, Eric, « Program of Canadian Works Performed at Plateau Hall », *Montreal Star*, 4 février 1954, cite dans Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine au Québec : Histoire à suivre*, Québec, Septentrion, 2011, p. 22.

<sup>61</sup> Marcotte, Gilles, « Le concert de musique canadienne remporte un succès révélateur », *Le Devoir*, 5 février 1954, cité dans Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine au Québec : Histoire à suivre*, Québec, Septentrion, 2011, p. 22.

japonais et *Deux études de sonorités*), de Tremblay (*Mouvement pour deux pianos*) et de Garant (*Musique rituelle pour piano, Deux poèmes de Garcia Lorca et Deux chansons de Patrice de La Tour de pin*<sup>62</sup>. Ces dernières susciteront de la réticence de la part du critique Claude Gingras :

Ce compositeur est un véritable démon qui veut tout renverser par terre et qui veut en premier lieu « éliminer toute sensibilité » de sa musique. Ses *Chansons* sur des poèmes de Garcia Lorca et de Patrice de La Tour du Pin sont tout à fait déroutantes. On reste bouche bée devant tant de hardiesse, tant de nouveauté, tant de complexité<sup>63</sup>.

Bien que cette critique témoigne du caractère subversif que peut revêtir la musique contemporaine, et, du moins on peut l'imaginer, du frein à sa réception par un public encore peu habitué, cela n'a toutefois pas découragé Garant de poursuivre l'aventure puisqu'il organisera un concert hommage à Webern le 1<sup>er</sup> mai de l'année suivante, auquel assistera un public formé de 700 personnes<sup>64</sup>. Jean Vallerand jugera la réception des publics de bon augure :

Montréal possède donc un public, je ne dirai pas qui accepte à l'avance toutes les manifestations de la musique contemporaine, mais au moins un public qui a soif de connaître et le besoin de se renseigner<sup>65</sup>.

Ces critiques reflètent un souci accordé à la réception des œuvres par « le public », à savoir si ce dernier a bel et bien un intérêt pour ce genre musical. Les critiques consultées jaugent la salle, la chaleur des applaudissements ou affirment directement que le public est « disposé à accueillir »<sup>66</sup>, possède une « soif de connaître et de se renseigner »<sup>67</sup>, bien qu'il n'est pas certain « d'accepter à l'avance toutes les manifestations de la musique contemporaine »<sup>68</sup>. Ces sources nous renseignent aussi sur la façon dont les critiques jugent la valeur des œuvres. Claude Gingras, pour sa part, avoue être « resté bouche bée »<sup>69</sup> et reprochera aux œuvres de Garant leur « hardiesse », leur « nouveauté » et leur « complexité ». De plus, la compétence des compositeurs est reconnue, en ce qu'ils « sont en mesure de nous donner des œuvres attachantes », et ont confiance que la musique contemporaine pourrait être « l'éclosion d'une musique qui nous [les Québécois] représente valablement ». Cette remarque témoigne de la volonté de la nouvelle génération de

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>63</sup> Gingras, Claude, « Les révélations de l'année musicale à Montréal sont dues à des Canadiens », *Culture XV*, 1954, p. 327-328, cité dans Beaucage, p. 25.

<sup>64</sup> Vallerand, Jean, « Concert de musique contemporaine au Conservatoire, *Le Devoir*, 6 mai 1955.

<sup>65</sup> *Ibid.*, cité dans Beaucage, p. 30.

<sup>66</sup> Voir note 20.

<sup>67</sup> Voir note 23.

<sup>68</sup> Voir note 23.

<sup>69</sup> Cet extrait ainsi que les suivants se rapportent à la note 22.

créateurs de développer au Québec une musique qui s'inscrirait dans la mouvance générale de la musique contemporaine occidentale, mais qui saurait toutefois se différencier de l'Europe, pour « représenter » le Québec « valablement » : « les œuvres canadiennes doivent prendre place au répertoire à côté des compositeurs étrangers du passé et du présent<sup>70</sup> ».

### **La qualité artistique**

Tout comme le revendique le journaliste Gilles Marcotte, Maryvonne Kendergi, secrétaire du comité provisoire en 1966 et cofondatrice de la SMCQ, témoignera de l'intention du comité fondateur de la SMCQ d'ancrer l'institution dans la continuité d'une tradition savante en s'identifiant à des diffuseurs internationaux dont la qualité artistique est jugée élevée :

[...] il serait souhaitable que notre première saison situe, dès le départ, le niveau de la qualité du répertoire de la Société [...]. Ce niveau doit être celui des sociétés analogues dans d'autres pays : « Incontri de Milan, le « Domaine musical » ou « Ars Nova » de Paris, « Das Neue Werk » de Hambourg, « Monday Evenings » de Los Angeles, « Friends of New Music » de New York. [...] Car le moment nous semble venu, avec les ressources artistiques dont nous disposons déjà ou que nous pourrions acquérir, de donner à nos musiciens et à notre musique la place qu'ils doivent tenir sur le plan international<sup>71</sup>. »

À cette valeur attribuée à la reconnaissance artistique, soit de créer des œuvres d'un niveau de qualité artistique d'un calibre international à l'image de ce que proposent les diffuseurs internationaux et que conçoivent des compositeurs bien établis, se superpose l'ambition de développer un style de musique contemporaine susceptible de représenter esthétiquement le Québec. Plusieurs stratégies semblent avoir été déployées afin d'atteindre cet objectif de reconnaissance. Par exemple, les œuvres des programmes juxtaposent à la fois des œuvres de compositeurs européens reconnus, représentants phares de la musique contemporaine, avec des créations de compositeurs québécois. Dans le cadre de sa thèse de doctorat, Ariane Couture a dressé une liste sous la forme d'un tableau des compositeurs les plus joués lors des cinq premières années de l'organisme (1966-1971) ; on y trouve par exemple les compositeurs canadiens Serge Garant, Bruce Mather, Gilles Tremblay aux côtés de Karlheinz Stockhausen, d'Anton Webern, de

---

<sup>70</sup> Marcotte, Gilles, « Le concert de musique canadienne remporte un succès révélateur », *Le Devoir*, 5 février 1954.

<sup>71</sup> Archives de la SMCQ, dans Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine du Québec*, Québec, Septentrion, 2011, p. 66.

Luciano Berio et d'Olivier Messiaen<sup>72</sup>. Cette mixité entre les compositeurs « modernes<sup>73</sup> » et « contemporains » permettait à la fois de « classiciser » les compositeurs modernes et de promouvoir les créations de compositeurs québécois ; cette façon de faire avait été celle du Domaine musical, souligne Couture<sup>74</sup>. La SMCQ fera également des tournées de 1970 à 1976, notamment à Ottawa, Toronto, Bruxelles, Paris, Washington, Londres, Boston, ce qui lui permettra de développer une notoriété qui s'étend à l'extérieur de Montréal<sup>75</sup>. Un compte-rendu du réputé critique français Maurice Fleuret qui paraîtra dans le programme de concert à l'issue du 10<sup>e</sup> anniversaire de la SMCQ, le 9 décembre 1976 en témoigne :

[...] En somme, à la lecture des programmes annuels de la S.M.C.Q, une nostalgie nous gagne subtilement, nous amateurs français : la nostalgie de ce « Domaine musical » fondé par Pierre Boulez à l'aurore de la musique nouvelle et qui sans doute a servi de modèle à la société québécoise, ce « Domaine musical » aujourd'hui disparu et que rien ni personne n'est parvenu à remplacer en France, si ce n'est peut-être là-bas, chez vous au Canada, cette lointaine S.M.C.Q. qui en poursuit autant l'esprit que la lettre<sup>76</sup>.

Au moment de la fondation de la SMCQ, l'importance accordée à la reconnaissance par la qualité artistique primera sur la volonté de plaire au public. On peut affirmer, sans craindre de trop se tromper que le fait de ne pas se préoccuper de l'opinion des publics était une manière d'attester une démarche artistique patente d'un art qui se positionne en rupture avec l'ordre établi, soit en opposition par rapport à une musique qui compromettrait la qualité artistique pour répondre à une demande et obéir à une mode passagère. Serge Garant revendique ainsi une certaine liberté à la musique en contemporaine en tant que genre musical affranchi des modes passagères :

Ce qui compte par-dessus tout, c'est qu'on veuille bien prêter une oreille attentive et sympathique à ceux qui ont obstinément œuvré, sans souci de la mode ou de l'incompréhension, et à ceux qui continuent d'explorer les nouveaux domaines du monde sonore<sup>77</sup>.

En 1966, Garant expliquera que la qualité d'interprétation est importante, et que c'est le point de départ à une réception positive de la part des publics :

---

<sup>72</sup> Couture, Ariane, *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, Montréal, août 2013, p. 83.

<sup>73</sup> Par compositeurs modernes, il est question ici d'une génération de compositeurs européens qui ont dominé la scène musicale dans les années d'avant-guerre et immédiatement après 1945, soit de Stravinski (1882-1971) à Messiaen (1908-1992). Si la notoriété de ces compositeurs est déjà établie dans les années 1970, celle des compositeurs contemporains québécois est à construire, à Montréal comme à l'extérieur de la ville.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>75</sup> Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine du Québec*, Québec, Septentrion, 2011, p. 170.

<sup>76</sup> Fleuret, Maurice, dans le programme du 88<sup>e</sup> concert de la SMCQ, le 19 décembre 1976.

<sup>77</sup> Garant, Serge, « Musique de notre temps », *Vie des Arts*, vol. 11, n° 9, 1957, p. 104.

On ne forme pas des auditoires avec de l'argent. Par contre, les sommes dont nous disposons permettront aux exécutants de prendre le temps voulu pour préparer avec tout le soin nécessaire chacun des concerts. Car sur quoi le public peut-il se baser pour apprécier la musique contemporaine quand celle-ci est défendue par des musiciens qui n'ont pas eu le temps de la préparer ? Comment voulez-vous que le public puisse apprécier, par exemple, *Lignes et points* de Pierre-Mercure quand vous avez un chef qui n'a même pas pris le temps de regarder la partition avant le concert ? [...] Je le répète : cette nouvelle Société sera très importante pour la formation d'exécutants de la musique contemporaine, et, vous pouvez le dire, c'est la raison pour laquelle j'ai accepté de présider les choses, sinon je n'y serais pas, parce que ce n'est pas mon affaire à moi d'attirer le public<sup>78</sup>. ».

Le directeur artistique des premiers temps exercera une influence quant à la façon de concevoir le rapport de la SMCQ aux publics. On constate que sous la direction de Garant, de 1966 à 1986, la consolidation d'un répertoire jugé d'une grande qualité, ainsi que la formation de musiciens spécialisés dans l'interprétation du répertoire étaient des objectifs prioritaires qui supplantaient l'éventuelle nécessité de l'approbation des publics.

### **Changement de direction artistique**

À la suite du décès de Serge Garant, Gilles Tremblay prendra le flambeau, en 1986 en tant que directeur artistique, pour la durée d'un mandat de deux ans. En 1988, Walter Boudreau deviendra le nouveau directeur artistique de la SMCQ – poste qu'il occupe toujours en 2018. À ce moment, on note que la préoccupation du renouvellement des publics s'installe tangiblement au sein de l'institution musicale. Boudreau, chef d'orchestre, compositeur et saxophoniste, affirmera son intention de décloisonner le milieu de la musique contemporaine afin d'accroître l'accessibilité du genre musical auprès de publics variés :

Mon premier but, c'est de déséliter la musique — ce qu'on appelle la grande musique. C'est un domaine qui est socialement desséché. Il faut déséliter ça au niveau de la présentation, au niveau des gens, au niveau des efforts qu'on va faire pour amener les gens à connaître. À connaître quoi ? Non seulement la musique contemporaine, mais d'autres musiques aussi, et ça n'exclut pas Beethoven ou Guillaume de Machaut<sup>79</sup>.

Ces paroles de Boudreau témoignent de la représentation élitiste qui semble être associée à la musique contemporaine au tournant des années 1990. Soulignons que cette préoccupation de réconcilier les publics à la musique contemporaine s'inscrit dans un contexte où la SMCQ ne possède plus le monopole de l'offre en matière de musique contemporaine ; l'arrivée de nouveaux

---

<sup>78</sup> Garant, Serge, dans Gingras, Claude, « Fondation d'une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre 1966.

<sup>79</sup> Boudreau, Walter, dans Gingras, Claude, « Un orchestre populaire au Québec », *La Presse*, 23 décembre 1978.

diffuseurs entraînera une fragmentation des publics, ce qui accentue la nécessité de développer et de fidéliser les publics. Dans la prochaine section, nous reviendrons plus en profondeur sur la construction de la représentation élitiste, laquelle demeure présente à l'heure actuelle, selon Aïda Aoun : « Il y a des préjugés qui nous suivent depuis des années et des années : « ah la musique contemporaine c'est pas pour nous, c'est pour des gens [...] des élites de cette société<sup>80</sup> ». Certaines sources écrites permettent de retracer la genèse très générale de cette représentation dans l'esprit d'une partie du public.

### **Une construction de la représentation « élitiste » de la SMCQ**

Dans le rapport « perspectives » de la saison (1971-1972), Maryvonne Kendergi remarquera qu'au sein du public, « le snobisme commence à jouer, mais il n'est pas encore trop envahissant. Il ne va pas aux dépens de l'atmosphère de la salle, même si beaucoup nous accusent d'être déjà de « l'establishment »<sup>81</sup>. Cette réputation élitiste en était alors à ses débuts. Par la suite, une critique de Claude Gingras rapportera lors du concert de la SMCQ<sup>82</sup> le 22 janvier 1983 que : « Bien sûr, le petit public pincé de la SMCQ, à majorité punk, semi-punk, sous-punk ou super-punk, public maintenant plus snob que celui de l'OSM, a écouté tout cela avec le plus grand sérieux du monde<sup>83</sup> ... ». Ce témoignage est intéressant dans la mesure où il donne un indice du profil jugé « snob » qui semble s'être glissé dans la salle de concert de la SMCQ et rapporté Gingras, acteur du milieu de la musique savante. Quelques années plus tard, dans un procès-verbal tiré de la réunion du conseil administratif tenue le 30 avril 1987, on tentera de comprendre les facteurs participant à cette représentation élitiste dans l'imaginaire collectif :

« Rappelons-nous qu'à ses débuts, la SMCQ voulait donner une image sérieuse de la musique contemporaine ; elle présentait ce style musical dans un caractère conventionnel (tout comme on présente la musique classique) [...]»<sup>84</sup>.

Notons que cette volonté de « donner une image sérieuse de la musique contemporaine » répondait à l'un des objectifs de la SMCQ, soit de bâtir une réputation nationale et internationale,

---

<sup>80</sup> Entrevue avec Aïda Aoun menée le 28 mars 2017.

<sup>81</sup> Archives Société de musique contemporaine du Québec, 6e saison (1971-1972) Perspectives – par Maryvonne Kendergi, vice-présidente et organisatrice à l'Assemblée Générale du 29 mai 1972 (Transcription d'un enregistrement du rapport annuel).

<sup>82</sup> Des œuvres de Karlheinz Stockhausen étaient au programme : *Zyklus*, *Kontakte* et les *Klavierstücke*.

<sup>83</sup> Gingras, Claude, « La SMCQ – Du vieux Stockhausen », *La Presse*, 22 janvier 1983.

<sup>84</sup> Archives Société de musique contemporaine du Québec, Procès-verbal de réunion du conseil d'administration de la SMCQ tenue le jeudi 30 avril 1987 à 19 h 30 au siège social de la société.

notamment dans la lignée de celle du Domaine musical à Paris. Si le cadre de diffusion présentait « un caractère conventionnel » comme celui de la musique classique, on peut dès lors considérer la reprise de ce dispositif de concert comme un moyen de légitimer la musique contemporaine, soit en offrant au genre le même cadre de diffusion et la même attention d'écoute desquels ont bénéficié les répertoires occidentaux propres à la musique savante. À la lumière des sources écrites que nous avons relevées, le dispositif de concert semble avoir contribué à la construction d'une image élitiste de la SMCQ. À ce facteur pourraient s'ajouter la proximité avec le milieu universitaire symbolisée par les activités de conférences et surtout par le fait que Garant est professeur à l'Université de Montréal. Pour « désélitiser » la musique contemporaine, une stratégie de renouvellement d'image sera déployée. Pour mener à bien cet objectif, la programmation musicale, dès l'arrivée de Boudreau, deviendra davantage éclectique par le choix d'œuvres diffusées, lesquelles sont associées à des genres et des périodes variés, par exemple Guillaume de Machaut (XIV<sup>e</sup> siècle) et Frank Zappa (musique populaire)<sup>85</sup>. Couture note cependant que le reste la programmation demeure dans un registre similaire par rapport à celui du passé, lorsque la direction artistique était assurée par Garant (1966-1986) : « Berio, Boulez, Garant, Messiaen, Stockhausen, Tremblay, Varèse et Webern, pour n'en nommer que quelques-uns<sup>86</sup> ». La SMCQ imprègnera ses concerts d'un caractère événementiel pour susciter l'intérêt et la curiosité. La diversification des lieux contribuera au caractère de *happening*<sup>87</sup> de certaines productions de la société de concerts. Dans l'une de ses critiques, Carol Bergeron soulignera par ailleurs que la mise en scène — jeu d'éclairages et de costumes — témoigne de cette volonté de renouveler l'image de la SMCQ<sup>88</sup>.

Au renouvellement de son image et de ses publics s'ajoute le renouvellement de sa structure administrative. En 1986, une nouvelle directrice administrative, Anne-Marie Messier, est nommée ; la constitution du Conseil d'administration se diversifie et le comité artistique est

---

<sup>85</sup> Beaucage, Réjean, *Société de musique contemporaine du Québec*, Québec, Septentrion, 2011, p. 314.

<sup>86</sup> Couture, Ariane, *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, Montréal, août 2013, p. 122.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>88</sup> Bergeron, Carol, « La musique contemporaine hors les murs : Fanfares, tambours et trompettes », *Le Devoir*, 6 octobre 1987.

renouvelé afin d'assurer « une plus grande visibilité de la SMCQ dans tous les secteurs du milieu de la musique contemporaine et une plus grande diversité et une meilleure représentativité<sup>89</sup> ».

Dès 1992, l'enjeu de fidéliser les publics et d'en attirer de nouveaux s'accroît — les changements liés à une nouvelle direction artistique auraient entraîné une diminution des publics — la nomination de Boudreau n'ayant pas fait l'objet de l'unanimité la plus absolue<sup>90</sup> - à laquelle d'autres facteurs s'ajoutent, notamment l'augmentation de l'offre culturelle. Vers la fin des années 1980, de nouvelles sociétés de concert spécialisées voient le jour, comme le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) en 1989. Dans un article paru dans la revue *Circuit. Musiques contemporaines*, Michel Duchesneau décrit le changement de paysage qui se met en place :

Après avoir connu une situation de monopole pratiquement absolu (dans les années 1970), la SMCQ doit aujourd'hui composer avec un milieu fragmenté où chacun est en droit de réclamer sa place au soleil. Au début des années 1990, l'organisme a connu une période particulièrement difficile, notamment pour des raisons de coupures budgétaires, mais aussi parce que la Société a été bousculée par la naissance du Nouvel Ensemble Moderne qui, pour un temps, est devenu l'organisme phare de la création musicale au Québec<sup>91</sup>.

On constate ainsi que le contexte des années 1990 a entraîné d'importants changements pour la SMCQ : fragmentation du milieu culturel, changement de directeur artistique, et diminution de la couverture médiatique occasionnée graduellement à l'égard des activités de la SMCQ (Beaucage, 2011). La SMCQ s'adaptera à cette nouvelle réalité, notamment en instaurant un nouveau volet au cours de la décennie suivante, soit le Festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM).

### **La création du festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM)**

L'année 2003 est marquée par la création du festival biennal Montréal Nouvelles Musiques (MNM) produit par la SMCQ et lancé en partenariat avec l'Université McGill, l'Orchestre symphonique de Montréal et la Société de Radio-Canada. Malgré l'effervescence de la SMCQ des années qui précèdent<sup>92</sup>, la musique contemporaine demeurait un genre musical plutôt méconnu de

---

<sup>89</sup> Couture, Ariane, *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. 109.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>91</sup> Duchesneau, Michel, dir. « Montréal/Nouvelles musiques », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 11.

<sup>92</sup> On pense notamment à la création de la *Symphonie du millénaire* en 2000.



la majorité des publics de la musique. L'un des arguments invoqués pour justifier cet état de fait est le manque de visibilité, notamment à une échelle nationale et internationale, comme en témoigne le mot des directeurs artistiques du programme à l'issue de la première saison du festival MNM :

Malgré son dynamisme, la vie musicale nationale demeure toutefois relativement peu connue hors les murs, plusieurs outils pour sa diffusion et sa promotion faisant encore défaut. C'est dans cet esprit qu'il nous est apparu important de créer un nouveau carrefour qui, tout en favorisant l'émulation naturelle, permettra de mettre les acquis en valeur et en perspective<sup>93</sup>

Le festival représentait alors un cadre de diffusion à même de favoriser l'ouverture et la découverte :

Les grands festivals jouent un rôle majeur dans le développement et la mise en valeur, non seulement des divers milieux culturels, mais également de tout le tissu social : ils assurent une plus large diffusion aux nouvelles œuvres et ils permettent de créer un espace d'échange et de réception propice à leur développement<sup>94</sup>.

En plus de compter 19 concerts, la première édition comprenait, sur une période de 10 jours, des conférences-causeries, des répétitions publiques et des cours de maîtres. 50 œuvres symphoniques, vocales, multimédias et instrumentales étaient interprétées par des formations musicales telles que l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Ensemble contemporain de Montréal, l'Ensemble contemporain de McGill, le Quatuor Molinari, le Quatuor Bozzini, la Nef, et plusieurs autres<sup>95</sup>. Parmi les compositeurs dont les œuvres ont été jouées, bon nombre de compositeurs étaient d'origine québécoise, d'autres provenaient de l'étranger, notamment deux compositeurs des Pays-Bas, Cornelis de Bondt et Klas Torstensson, invités avec l'appui de l'Ambassade et du Consulat général du Royaume des Pays-Bas. Les œuvres avaient été choisies par un comité artistique rassemblant les compositeurs Walter Boudreau, Denys Bouliane, Yves Daoust, Louis Dufort, Sean Ferguson, Michel Gonneville, André Hamel, Jean Lesage, Isabelle Panneton, Marie Pelletier, Serge Provost et John Rea. Les activités avaient lieu dans des lieux de diffusion situés au centre-ville de Montréal, notamment la Salle Pollack, la salle Redpath, la Salle Pierre-Mercure, l'Usine C ainsi que la Salle Beverly Webster Rolph du Musée d'art contemporain de Montréal.

---

<sup>93</sup> Mot des directeurs artistiques, Boudreau et Bouliane, Montréal Nouvelles Musiques, Festival Montréal Nouvelles Musiques (programme), SMCQ, Montréal, 2003.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Société de musique contemporaine du Québec, *Site de la SMCQ* [en ligne], <http://www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2003/prog/concert/> (consulté e 3/09/2017).

## 1.2 Le festival au fil des éditions

Au fil des éditions, on peut observer certaines récurrences dans la programmation, notamment en ce qui a trait aux lieux de diffusion et aux formations musicales spécialisées dans l'interprétation d'œuvres contemporaines<sup>96</sup>. On constate cependant des différences importantes en ce qui a trait à la programmation. Par exemple, les cours de maître présentés à la première édition ont été délaissés à partir de la quatrième édition (2009)<sup>97</sup>. La deuxième édition (2005) a accordé une place importante à la relève en diffusant des concerts-midi au cours desquels des jeunes musiciens provenant de cégeps montréalais interprétaient des œuvres contemporaines, et même certaines de leurs créations. Cette même édition a mis à la disposition des publics, dans le cadre de son volet jeunesse, le « musicolateur », soit une table de musique permettant de créer des sons de manière ludique. Des « after hours » ont été organisés en collaboration avec le diffuseur Suoni per il popolo, dans le cadre desquels se produisaient des musiciens jazz/musiques du monde expérimental, certains d'entre eux inaugurant leur lancement d'album ; le trio était constitué des artistes Pierre-Yves Martel, Philippe Lauzier & Martin Tétreault. En 2009, la quatrième édition a été l'occasion de présenter un forum organisé avec le Réseau canadien pour les musiques nouvelles où des conférenciers (chercheurs et acteurs du milieu culturel) étaient invités à discuter de la question du développement des auditoriums. Une nouveauté a été mise en place au cours de la 5<sup>e</sup> édition (2011), le Salon des musiques nouvelles, où une installation sonore, Khronos (2010) a été conceptualisée et construite par Jean-François Laporte. Elle offrait une immersion à l'intérieur d'un instrument nouveau genre, le Tu-Yo Afrika, un tube d'aluminium dans lequel une balle de caoutchouc sautille sur une membrane de latex<sup>98</sup>.

De manière générale, retenons que dans le cadre du festival MNM, la programmation offre une diversité d'activités par l'entremise de plusieurs volets (concerts, conférences, jeunesse, salon), et se déroule sur une période d'environ dix jours. Par rapport aux saisons régulières, la

---

<sup>96</sup> Parmi les lieux de diffusion récurrents, on note la salle Pierre-Mercure, le réseau universitaire (McGill, Concordia, UQAM), des formations telles que le NEM (depuis 2005) et les quatuors Molinari (depuis 2003), Bozzini (depuis 2003).

<sup>97</sup> En 2009, un seul cours de maître a été offert et s'inscrit dans le volet « à l'écoute des compositeurs », où des conférences sont majoritairement programmées, reprenant la formule « conférences-causeries » des éditions précédentes. L'arrêt de programmation des cours de maître à McGill en 2009 concorde avec le départ de Bouliane, professeur de composition au sein de cette Université et qui démissionne alors de son poste de codirecteur artistique du festival. La dernière édition que le compositeur a codirigée est celle de 2007.

<sup>98</sup> Un aperçu de l'instrument est disponible au format vidéo : <https://vimeo.com/14137808>.

programmation du festival MNM se déploie vers des horizons plus éclectiques — installations sonores, outils de médiation de la musique comme le « musicolateur », la présence de jeunes interprètes du Cégep — et s'ouvre également à des genres musicaux éloignés de la musique contemporaine, bien qu'ils témoignent d'une certaine ouverture à l'expérimentation : les formations jazz/musiques du monde (Pierre-Yves Martel, Philippe Lauzier & Martin Tétreault) programmées en partenariat avec Suoni per il popolo. Le concert du 2 mars 2015 reflète on ne peut mieux cette tendance à l'éclectisme et à l'expérimentation. En effet, le concert *Practices of Everyday Life | Cooking* mettait en scène les sons d'un chef cuisinier en action, créant une expérience qui suscite l'odorat, la vue et l'ouïe<sup>99</sup>.

### **La création du volet jeunesse**

En 1997, le volet jeunesse a été mis sur pied afin de permettre à des jeunes en milieu scolaire de découvrir la création contemporaine. Au cours des années 2000, le volet met au point un projet de médiation autour d'un compositeur de musique contemporaine (dans certains cas, en lien avec la série Hommage) : José Evangelista, Sandeep Bhagwati, Denis Gougeon, Claude Vivier, Gilles Tremblay, Michel-Georges Brégent, Ana Sokolović et John Rea. Des activités pédagogiques, des bandes dessinées, des extraits audio, des partitions, des capsules vidéo et des affiches forment les trousseaux pédagogiques dont chacune porte sur un des compositeurs mentionnés précédemment. Des spectacles destinés aux jeunes sont également tenus notamment dans des écoles secondaires, des maisons de la culture à Montréal et dans les environs<sup>100</sup>.

### **La création de la série Hommage**

La série Hommage a débuté en 2007, et a lieu une année sur deux, en alternance avec le festival MNM. Cette série a pour objectif de valoriser les œuvres d'un compositeur de musique contemporaine en organisant environ plus d'une vingtaine de concerts et autres activités portant sur le compositeur — notamment des conférences et une trousse pédagogique développée dans le cadre du volet jeunesse — de septembre à mai, où seules les œuvres du compositeur choisi sont interprétées. Les compositeurs qui ont été mis de l'avant sont Claude Vivier (saison 2007-2008),

---

<sup>99</sup> SMCQ, *Concert du 2 mars 2015*, <http://www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2015/prog/concert/33038/> (consulté le 3 novembre 2017).

<sup>100</sup> Pour plus de détails, le lecteur pourra se référer au site internet du volet jeunesse : <http://www.smcq.qc.ca/jeunesse/fr/>.

Gilles Tremblay (2009-2010), Ana Sokolović (2011-2012), Denis Gougeon (2013-2014), John Rea (2015-2016), José Évangélista (2017-2018) et Katia Makdissi-Warren (2019-2020).

### **Les volets de la programmation**

La programmation de la SMCQ s'est nettement développée depuis le contexte de sa fondation où elle offrait de 5 à 7 concerts présentés dans le cadre de la saison régulière. Tout en maintenant les concerts de la saison régulière, l'institution a instauré au fil du temps d'autres manières de produire des concerts et des activités de musique contemporaines : le volet jeunesse en 1997, le festival MNM en 2003 et la série Hommages en 2007.

### **Les publics de la SMCQ**

Comme le souligne Becker, les publics sont des acteurs qui font partie de la chaîne de coopération du monde duquel ils participent. Ainsi, comme les publics font partie du monde de la musique contemporaine et qu'ils exercent une influence sur la façon dont un concert peut être vécu par les spectateurs participants de la présente étude, il s'avère pertinent de colliger les données disponibles à ce sujet afin de brosser un portrait général de ces acteurs. Comme le souligne le sociologue, « Une fois l'œuvre réalisée, il faut encore que quelqu'un y soit sensible, affectivement ou intellectuellement, « y trouve quelque chose », l'apprécie en somme<sup>101</sup> ». Par conséquent, puisque le présent chapitre vise à brosser un portrait historique de la SMCQ, celui-ci ne pourrait s'avérer complet si ces acteurs de la chaîne de coopération étaient omis. Cela dit, les données au sujet des publics sont limitées puisque ce n'est qu'à partir de l'année 1993 que des démarches ont été entamées pour connaître les publics qui fréquentaient la SMCQ. Avant cela, les seules informations qualitatives au sujet des publics découlent de sources secondaires : des observations de critiques journalistiques, les dires d'acteurs de la SMCQ à travers des procès-verbaux ou des entrevues. Autrement, les seules données disponibles concernent la jauge de la salle et sont inscrites de manière comptable dans le document d'archive « recettes & dépenses »<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Becker, Howard, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Flammarion, Paris, 2010, p. 30.

<sup>102</sup> Fonds d'archives de la SMCQ.

## Les sources secondaires

Lors de la fondation de la SMCQ, le journaliste Gilles Potvin notait au cours d'un concert de la SMCQ que son public était en bonne partie constitué de « quelques centaines d'adeptes, des jeunes pour la plupart, quelques musiciens professionnels et des gens du « milieu » » pour ainsi dire<sup>103</sup> ». En 1967, le critique Claude Gingras constatait à son tour « que l'auditoire était, comme on pense bien, composé en majeure partie de jeunes<sup>104</sup> ». Quelques années plus tard à l'occasion de l'Assemblée générale du 29 mai 1972, Maryvonne Kendergi, vice-présidente du CA, décrira le public de la SMCQ en ces termes :

Notre public est fait — je crois que les abonnements l'ont révélé — pour une bonne part d'une génération jeune et moyennement jeune ; mais il n'y a pas que des jeunes. Je pense qu'il y a quand même, cette année, — il m'est apparu qu'il y a — pas mal de gens d'un âge certain.

La présence d'étudiants est un élément récurrent. Il va sans dire qu'à cette époque, le directeur artistique de la SMCQ, Serge Garant, était également professeur de composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Ce fut également le cas pour Gilles Tremblay, à partir de 2005, qui a obtenu le poste de professeur de composition à l'Université McGill. Nous pouvons dès lors émettre l'hypothèse que Garant et Tremblay auraient notamment exercé un rôle de passeur auprès des publics étudiants à travers le réseau universitaire.

## Une étude de marché (1993)

Dans le rapport annuel de la saison 1990-1991, « Développer des outils pour mieux connaître le public fréquentant [les] concerts<sup>105</sup> » devient l'une des priorités de la SMCQ. L'institution aura ainsi recours à la compagnie *Ad hoc marketing* qui constatera, en 1993, que

Le client actuel de la musique contemporaine est plus jeune que celui de la musique symphonique et il est séduit par la nouveauté, la curiosité et le côté instructif de cette musique. Il est très satisfait de la qualité des concerts qui lui sont offerts, mais déplore une défaillance au niveau de l'information sur ces concerts. Son profil : 52 % masculin, 92 % francophone, 84 % universitaire, 31 % 31-44 ans, 39 % couple, 20 % sans enfant, 20 % moins de 20 000 \$, 20 % plus de 80 000 \$. 94 % des amateurs fréquentent les musées d'art et 68 % les galeries<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Potvin, Gilles « Un « Domaine musical » au Québec », *La Presse*, 16 décembre 1966.

<sup>104</sup> Gingras, Claude, « La Société de Musique contemporaine annonce sa deuxième saison », *La Presse*, 8 novembre 1967.

<sup>105</sup> Fonds d'Archives de la SMCQ.

<sup>106</sup> *Ibid.*

## Une étude menée par le Partenariat sur les publics de la musique de 2013 à 2015<sup>107</sup>

Le Partenariat sur les publics de la musique (PM2)<sup>108</sup> a mené deux enquêtes exploratoires au cours des saisons 2013-2014 et 2014-2015 de la SMCQ. Le questionnaire d'enquête présentait des questions liées au rapport des publics vis-à-vis de l'organisme, leur profil sociodémographique, leurs pratiques culturelles et leurs habitudes d'écoute. Les données issues d'un échantillon de 99 personnes interviewées lors des concerts des saisons précisées plus haut permettent de brosser un portrait général des publics qui fréquentent les concerts de l'institution.

### Diplômés

La majorité des publics de la SMCQ détient au minimum un baccalauréat. Qui plus est, en combinant les pourcentages de personnes ayant complété des études universitaires de premier cycle et de cycles supérieurs, le total monte à 67,8 %. Pour rendre ce taux parlant, il aurait été souhaitable d'obtenir le taux de diplomation de la société québécoise de 2013-2015. Or, seules les données de l'année 2012 et 2016 sont disponibles. Ainsi, pour l'année 2016, le rapport de Statistiques Québec indique que le taux de diplomation de la population québécoise est de 30,9 %<sup>109</sup>, témoignant d'une modeste augmentation de un pourcent par rapport au taux de 29,4 % pour l'année 2012<sup>110</sup>. Cette donnée mise en parallèle avec le taux de diplomation des publics de la SMCQ, témoigne d'une forte concentration de personnes scolarisées au sein des publics de l'institution.

Par ailleurs, l'enquête du DPMQ confirme que le domaine de diplomation des publics de la SMCQ concerne majoritairement les arts et lettres, soit pour 50 % des publics interrogés. Pour ce qui est de l'occupation, la majorité des publics sont des travailleurs actifs (54,4 %), mais il y a toutefois une présence importante d'étudiants (24,4 %) et 18,9 % d'individus à la retraite.

---

<sup>107</sup> Couture, Ariane et Michel Duchesneau, 2016, *Rapport DPMQ : SMCQ, saisons 2013-2015*, Montréal, Équipe DPMQ (OICRM), Université de Montréal. [http://dpmq.oicrm.org/wp-content/uploads/2016/05/Rapport-Festival-MNM-2015\\_vfinale.pdf](http://dpmq.oicrm.org/wp-content/uploads/2016/05/Rapport-Festival-MNM-2015_vfinale.pdf) (consulté le 4 septembre 2016).

<sup>108</sup> Le PM2 est la nouvelle appellation de l'équipe de recherche sur le Développement des publics de la musique au Québec (DPMQ).

<sup>109</sup> Statistiques Québec, « Niveau de Scolarité », *Panorama des régions du Québec*, Éditions 2017, 2017, p. 50, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/panorama-regions-2017.pdf#page=45>, consulté le 28 août 2018, consulté le 28 août 2018.

<sup>110</sup> Gauthier, Marc-André, « Regard sur deux décennies d'évolution du niveau de scolarité de la population québécoise à partir de l'Enquête sur la population active », *Institut de la statistique du Québec*, n° 30, 2014, p. 2, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bulletins/coupoeil-no30.pdf> (consulté le 28 août 2018).

## **Amateurs de musique**

La SMCQ est par ailleurs fréquentée par des amateurs de musique, puisque 90 % des publics affirment écouter de la musique quotidiennement<sup>111</sup>. Les genres de musique les plus écoutés par les personnes interrogées sont ceux de la musique savante, avec 34,4 %. Cette catégorie inclut la musique classique, l'opéra, la musique actuelle et la musique contemporaine. Le jazz/blues occupe la deuxième position avec 18,2 %, suivi par la musique populaire/variétés (10,8 %) et la musique rock/punk (10,3 %). Il y a également une forte concentration de spectateurs qui possèdent une formation musicale (46 %), dont 39,6 % pratiquaient un instrument auparavant, 33,3 % actuellement, et 22 % n'en jouaient pas ; notons que cette pratique instrumentale se fait majoritairement en tant qu'amateur (79,4 %).

## **Trois générations d'auditeurs**

Au terme de ces données, l'équipe du DPMQ pose l'hypothèse selon laquelle trois générations d'auditeurs constitueraient les publics de la SMCQ : « 1) les auditeurs contemporains aux fondateurs de la SMCQ (1930-1950) ; 2) les professionnels de la culture et des arts (1950-1970) ; 3) les nouveaux diplômés et les étudiants en musique (1970-1997).

## **La conception des publics selon la SMCQ**

Noémie Pascal, adjointe à la directrice générale, divise les publics qui fréquentent les concerts de la SMCQ en catégories distinctes selon le rapport des auditeurs à la musique contemporaine<sup>112</sup>.

### **1) Les abonnés**

La première catégorie consiste en la base avertie, constituée d'abonnés et autres fidèles qui exercent une profession liée au secteur culturel. Ces derniers disent apprécier le répertoire spécialisé de la SMCQ, et se dénombrent à environ 80 personnes.

---

<sup>111</sup> Les données comprennent des situations d'écoute à partir de supports et de contextes variés : en voiture, en concert, etc.

<sup>112</sup> Noémie Pascal avait présenté une communication en tant qu'invitée dans le cadre du séminaire sur les publics de la musique à l'hiver 2016. Nous reprenons ici la catégorisation qu'elle a conçue de manière textuelle, car elle nous semble pertinente.

## 2) Le grand public

La deuxième catégorie rassemble le « grand public », formé d'auditeurs que Pascal qualifie de « néophytes », soit des auditeurs qui se déplacent aux concerts essentiellement lorsque ceux-ci sont gratuits ou qu'ils représentent un événement au caractère éphémère tel un *happening*.

## 3) Le public « éveillé »

Le public « éveillé » forme la troisième catégorie, caractérisée par des auditeurs sensibles et alertes face à l'art contemporain en général, et consciencieux en matière de fréquentation culturelle. Ces derniers ne connaissent pas la SMCQ ; ils assistent aux concerts de l'organisme par l'intermédiaire d'autres formes d'art, par exemple la danse contemporaine.

## 4) Le jeune public

Ce public est formé des jeunes qui sont initiés à la musique contemporaine dans le cadre d'activités de médiation déployées en partenariat avec le milieu scolaire. 15 000 jeunes par année participent aux activités jeunesse.

### 1.2.1 La 51<sup>e</sup> saison de la SMCQ

C'est au sein de ce contexte historique décrit dans la section précédente que s'inscrit la 51<sup>e</sup> saison de la SMCQ (2016-2017), laquelle marque les 50 ans d'existence de la SMCQ. La programmation de cette 51<sup>e</sup> saison comprenait des activités dans le cadre de la saison régulière, du festival MNM (8<sup>e</sup> édition) et du volet jeunesse. Le premier des cinq concerts issus de la saison régulière a été ouvert à tous gratuitement. La thématique de cette saison porte le titre « Retour vers le futur », laquelle s'articule à travers la programmation d'œuvres provenant d'époques variées, ces allers-retours dans le temps permettant de « jeter un coup d'œil sur la vision que l'on avait du futur (musical), il y a 50 ans et ce faisant, en y rajoutant ici et là, des aller-retour dans notre présent ainsi que quelques regards curieux sur ce que le (nouveau) futur nous réserve pour les prochaines 50 années<sup>113</sup> ! ». En utilisant le « nous », la SMCQ s'implique dans la direction qu'a empruntée la musique savante à la suite de la Seconde Guerre mondiale, la vision que ce genre avait du futur, par sa quête d'innovation :

Les œuvres au programme de ce 1<sup>er</sup> concert témoignent — chacune à sa manière — des préoccupations sans cesse renouvelées des compositeurs du milieu et de la fin du XX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>113</sup> Boudreau, Walter, Mot du directeur, 2017, <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/montreal/51/concerts/36383/>.



quant aux rapports (troubles ?) que ceux-ci entretiennent (ou ont entretenu) avec la « tradition » ou plutôt devrais-je dire « les » traditions musicales, héritées d'un passé pourtant pas si lointain, avec les bouleversements fulgurants qu'a connus la « Grande » musique de concert, bousculée dans ses fondements mêmes par la révolution radicale des années d'après-guerre et — par la suite — l'avènement du minimalisme ainsi que des « exotismes » extraeuropéens, pour ne nommer que ceux-là<sup>114</sup>...

## Les concerts de la saison régulière

Les cinq concerts de cette saison ont lieu entre septembre 2016 et mai 2017, à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau, la salle Pollack de l'Université McGill, à l'Oratoire Saint-Joseph<sup>115</sup> et à l'Usine C.

### Broadway Boogie-Woogie – vendredi 30 septembre 2016

Pour célébrer les 50 ans de la SMCQ, le premier concert s'est tenu à la salle Pierre-Mercure. Sa programmation visait à mettre en valeur des compositeurs impliqués dans la fondation de l'institution : la pièce *Tétrachromie*<sup>116</sup>, écrite par Pierre Mercure en 1963, et la pièce *Fantasque* pour violoncelle, composée par Jean Papineau-Couture en 1995. Le programme visait également à valoriser les œuvres que la SMCQ considère comme « emblématiques », notamment la pièce d'ouverture *Piece n° 2 for Small Orchestra* de Conlon Nancarrow<sup>117</sup> (1986), œuvre qui se démarque par une complexité rythmique que Boudreau considère comme « inégalée jusqu'à ce jour<sup>118</sup> », et de *Part III* (« *De Stijl* ») composée par Louis Andriessen (1984-85), œuvre à grand déploiement qui sollicitait la participation de quatre voix de femmes, une voix parlée et un grand ensemble.

### Chant d'amours – jeudi 10 novembre 2016

Le deuxième concert s'est tenu le 10 novembre 2016 à la salle Pierre-Mercure à 20 h et a été dédié à la mémoire de Serge Garant et Marcel Barbeau. Le concert était précédé d'une exposition d'œuvres de Marcel Barbeau, inspirées de Stockhausen (18 h), et d'une causerie-

---

<sup>114</sup> Boudreau, Festival Montréal Nouvelles Musiques (programme), 2017.

<sup>115</sup> Ce lieu n'est fait pas partie des endroits habituels de diffusion comme c'est le cas pour la salle Pollack de McGill, la salle Pierre-Mercure. C'est à l'Oratoire Saint-Joseph que la Symphonie du Millénaire a été interprétée en 2000. Nous reviendrons sur le contexte de l'œuvre à la page suivante.

<sup>116</sup> Œuvre pour clarinette, saxophone alto, clarinette (clarinette basse), quatre percussions et support stéréo.

<sup>117</sup> Œuvre pour hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, deux pianos, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.

<sup>118</sup> Boudreau, Walter, *Note de programme du concert Broadway Boogie-Woogie*, 30 septembre 2016, <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/montreal/51/concerts/36383/>.

conférence à propos de Serge Garant avec la participation de musicologues invités<sup>119</sup>. La première pièce, *Kontakte* de Stockhausen (1958-60), fait usage d'une bande sonore avec des percussions et un piano, combinaison qui permet l'essor de la musique mixte. La seconde... *chant d'amours* (1975) de Garant, implique la participation d'une soprano, mezzo-soprano, d'un baryton, et des instruments acoustiques tels qu'un violoncelle, deux cors, trois trompettes, trois trombones, deux harpes, deux percussions et support.

### ***Berliner Momente* – jeudi 23 et vendredi 24 février 2017**

Le troisième concert s'est tenu à deux reprises (les 23 et 24 février 2017 à 20 h) à la salle Pierre-Mercure. La première représentation du 23 février faisait également office d'ouverture de la 8<sup>e</sup> édition du festival MNM. À cette occasion, l'orchestre symphonique de McGill, dirigé par Boudreau et Alexis Hauser, a interprété deux œuvres écrites par Walter Boudreau, *Berliner Momente I et II* (1988 ; 1991), œuvres nécessitant un grand orchestre. La troisième pièce du programme était une œuvre de Bartók, le *Concerto pour orchestre* (1943) ; cette œuvre, bien que plus ancienne que celles de Boudreau, est placée en aval de ces dernières, ce qui souligne le caractère rétrofuturiste puisqu'il ramène les publics dans le passé.

### ***Symphonie du millénaire (Prise II)* – dimanche 26 février 2017**

Le quatrième concert a été consacré à une reprise de la *Symphonie du Millénaire* (2000), laquelle avait auparavant été commandée et interprétée pour les fêtes du tournant du siècle, en 2000. Il s'agit d'une pièce qui représente un moment phare dans l'histoire de la SMCQ, notamment par l'ampleur de la production qu'elle implique<sup>120</sup>, mais aussi par le concept qui justifie sa commande, soit de créer un œuvre pour marquer un siècle nouveau. 19 compositeurs de musique contemporaine québécois ont participé à sa création. L'œuvre a été réarrangée par Boudreau dans le cadre de cette deuxième interprétation. Cette pièce rassemble un chœur mixte de 24 voix, un orgue, 15 clochers d'église (préenregistrés) et la participation du public, invité à jouer des cloches fondues pour l'événement de 2000.

---

<sup>119</sup> Marie-Thérèse Lefebvre, Paul Bazin et Jean Boivin.

<sup>120</sup> Pour en savoir plus sur la création originelle, le lecteur pourra se référer à la description disponible sur le site internet de la SMCQ : <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/symphonie/>.

## ***Niemandsländhymnen* – jeudi 18 mai 2017**

Le cinquième concert faisait office d'événement-bénéfice, et concluait la 51<sup>e</sup> saison. Les gens étaient invités à faire des dons pour soutenir l'institution en achetant des billets au coût de 250 \$, lesquels offraient un accès à un « vin d'honneur » préconcert et un « cocktail » en aval du concert. L'invitation était ouverte à tous puisqu'affichée sur la page internet du concert. Au programme figure la création *Niemandsländhymnen*, composée par le compositeur québécois d'origine indo-allemande Sandeep Bhagwati, et interprétée pour une première fois à l'occasion de cet événement-bénéfice le jeudi 18 mai 2017. Cela dit, le concert n'était pas réservé exclusivement aux donateurs mélomanes ; il était possible d'acheter des billets au tarif habituel. Nous reviendrons plus en détail sur cet événement puisque le second groupe de participants y a assisté.

### **1.2.2 8<sup>e</sup> édition du Festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM)**

La 8<sup>e</sup> édition du festival MNM partageait la même thématique que celle de la saison régulière, « Retour vers le futur ». La programmation de cette édition s'étendait du 23 février au 4 mars 2017 et se déclinait en 17 concerts, deux concerts présentés dans le cadre du volet jeunesse, un salon des nouvelles musiques et un colloque<sup>121</sup>.

#### **SMCQ Jeunesse**

Dans le cadre du festival MNM et du volet jeunesse en particulier, le concert *Fonofonies* a été présenté les 25 et 26 février 2017 à la Chapelle Historique du Bon-Pasteur. Ce concert d'une durée de 35 minutes était destiné à des jeunes enfants âgés entre 1 et 4 ans. Les instruments utilisés étaient le violoncelle, le violon, le saxophone, et comportait un travail de scénographie<sup>122</sup>.

#### **Salon des Nouvelles musiques**

Organisé en partenariat avec l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, cet événement relève d'une collaboration spéciale avec la Place des Arts ; l'exposition s'est tenue à la Salle d'exposition du 10 février au 3 mars (12 h-21 h) et le 4 mars de midi à 2 h du matin (dans le cadre de la Nuit blanche). Cette exposition réunissait des œuvres vidéo, des postes d'écoute

---

<sup>121</sup> Pour plus de détails sur la programmation, le lecteur pourra se référer à la description disponible sur le site internet de la SMCQ : <http://www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2017/>.

<sup>122</sup> Un extrait du concert est disponible sur YouTube : <https://youtu.be/5uvFmRYFqgA>

permettant l'écoute d'œuvres significatives en regard des cinq décennies d'existence de la SMCQ, et offrant également un portrait sonore du contexte historique au sein duquel s'est implantée l'institution dans les années 1960. L'exposition visait, dans la lignée de la thématique du festival, à « provoquer la réflexion sur la musique de demain, et la manière dont les compositeurs d'hier imaginaient la musique du futur<sup>123</sup> ».

### **Colloque Horizons musicaux et contemporains**

Ce colloque international organisé par la SMCQ a eu lieu le 27 février 2017 de 10 h à 17 h à la 5<sup>e</sup> salle de la Place des Arts. Sous le thème « Radios, universités et création musicale : synergies croisées », le colloque visait à réfléchir sur la situation de la musique contemporaine à l'heure actuelle, et à questionner le rôle des facultés de musique et des radios publiques dans l'avancement de la musique contemporaine. Des conférenciers étaient invités à discuter ces questions, notamment des compositeurs et des musicologues<sup>124</sup>.

### **1.2.3 Les concerts du festival MNM**

Les 17 concerts en lien avec la thématique du Festival ont été présentés dans des lieux variés, la plupart se situant au centre-ville<sup>125</sup> de Montréal, certains aux alentours, notamment au Conservatoire de musique de Montréal situé dans le quartier du Plateau Mont-Royal, ou exceptionnellement à la Basilique de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal située dans le quartier de Côte-des-Neiges<sup>126</sup>. L'heure des concerts était variée, oscillant entre 19 h, 20 h, ou 21 h 30.

### **Répertoire**

Pour sélectionner les œuvres de la programmation, le comité artistique procède par appel d'offre, ce qui permet aux compositeurs de soumettre leurs œuvres ; ces dernières doivent se situer dans la lignée de la thématique. Certaines œuvres programmées précèdent la Première Guerre

---

<sup>123</sup> Montréal Nouvelles Musiques (programme), 2017.

<sup>124</sup> Les conférenciers du colloque étaient : Zosha Di Castri, Sandeep Bhagwati, Michel Duchesneau, Karine Le Bail, Björn Gottstein, Suzanna Niedermayr. Michel Rochon agissait comme modérateur.

<sup>125</sup> La Salle Pollack de l'Université McGill, la Maison Symphonique de Montréal, la 5<sup>e</sup> salle de la Place des Arts, l'Agora Hydro Québec de l'Université de Québec à Montréal (UQAM), la Salle Bourgie du Musée des Beaux-Arts, l'Hexagram Black Box de l'Université Concordia, la Chapelle historique du Bon-Pasteur.

<sup>126</sup> Si la plupart des lieux mentionnés sont souvent habités par les concerts de la SMCQ présentés dans le cadre du Festival MNM, l'Oratoire Saint-Joseph est plutôt ponctuel ; la SMCQ l'a utilisé pour y tenir la Symphonie du Millénaire. Cette œuvre a été réarrangée par Walter Boudreau et rejouée au même dans le cadre des 50 ans de la SMCQ. Il s'agit d'une œuvre phare de l'institution à laquelle bon nombre de compositeurs de musique contemporaine ont participé à la composition pour orgue, chef d'orchestre, ensemble vocal et les carillonneurs.

mondiale et sont associées à des courants qui, dans la construction de l'histoire de la musique savante occidentale, n'ont que peu à voir avec le courant de la musique contemporaine. On pense aux œuvres datant de la fin de l'époque romantique avec le *Concerto pour piano en la mineur op. 54* (1845) de Schumann, la *Symphonie no 1 en do mineur op. 68* (1862-76) de Brahms. D'autres œuvres du début du XXe siècle sont associées aux canons de l'époque moderne avec notamment *La Mer* de Debussy (1903-1905), *l'Histoire du Soldat* (1917) et *Le Sacre du Printemps* (1913) d'Igor Stravinsky. Si ces œuvres ne sont pas toutes spécifiquement en lien avec le répertoire de musique contemporaine, elles y trouvent une place dans la mesure où elles ont à leur façon marqué leur époque, notamment les œuvres de Schumann et Brahms, ou bien elles ont été considérées « en avance » sur leur temps ; le *Sacre du Printemps* en est un exemple iconique, œuvre réputée pour avoir scandalisé les publics lors de sa première en 1913 à Paris, alors qu'aujourd'hui cette œuvre fait partie du répertoire symphonique.

Le festival a été l'occasion de jouer des pièces de compositeurs européens ou américains aujourd'hui considérées comme des canons de la musique contemporaine : les *Sonatas and Interludes [for prepared piano]* (1946-48) de John Cage, le *Concerto pour orchestre* de Bartók (1943), *Dikthas* (1979) de Iannis Xenakis. Il a aussi été l'occasion d'entendre la musique d'autres compositeurs moins connus. Citons l'exemple du compositeur Gordon Mumma (*Sushi Horizontals from the Sushi Box*, 1996; *Mesa*, 1966).

Le répertoire de MNM 2017 faisait évidemment la part belle aux œuvres de compositeurs du Québec : Jacques Héту (*Variations op. 11*, 1977), Michel-Georges Brégent<sup>127</sup>, Walter Boudreau (*Berliner Momente I – Hommage à Berlin*, 1988 ; *Berliner Momente II – La Guerre Froide* 1991), Claude Vivier (*Quatuor à cordes*, 1968), Gilles Tremblay (*Croissant*, 2001), Ana Sokolović (*Blanc Dominant*, 1998), Denis Gougeon (*Jeux de cordes*, 1995-96), John Rea (*Objets perdus*, 1991), Jean Lesage (*Quatuors à cordes*, 2001-2002), Denys Bouliane (*Rythmes et échos des rivages anticostiens*, 2007), Serge Garant (*Plages*, 1981). Finalement, des créations plus récentes ont été intégrées à la programmation, dont certaines ont été interprétées pour la première fois : Zosha Di Castri (*Tachipito*, 2016), Zihua Tan (*t(h)ere*, 2017), Ofer Pelz (*Interludes électrostatiques*, 2017), Nicole Lizée (*8-bit Urbex*, 2016).

---

<sup>127</sup> *L'Amour inaccessible ; les Visionnaires incompris ; les Formes de masques ; La Solitude ; Romance Idyllique ; Le Pouvoir politique et l'armée ; Le Réfugié incognito ; Le Tigre de Métal, Go Rocker-Gangs Go !*

## Reflet de la thématique

Chaque concert incarne la thématique « rétrofuturiste ». Certains concerts juxtaposaient des œuvres associées à des époques différentes, soulignant l'aspect diachronique des explorations temporelles<sup>128</sup> » : Boudreau (1947 -) aux côtés de Bartók (1881-1945), Garant (1929-1986) aux côtés de Schumann (1886-1963) et Brahms (1833-1897), une création récente d'Ofer Pelz aux côtés de John Cage (1912-1992) et Gordon Mumma (1935-), une œuvre de Simon Bertrand pour 6 pianos et 6 casseroles interprétée entre Debussy (1862-1918) et Stravinsky (1882-1971). D'autres concerts exploraient les technologies qui par le passé pouvaient être considérées comme « futuristes », notamment les sons et les images des années 1990 (*8 -Bit Urbex* de Lizée). Cette thématique se reflète aussi dans le concert du 2 mars 2017, « [lequel] se veut une conversation entre le violoncelle transformé et le violoncelle acoustique<sup>129</sup> ». En effet, le fait d'avoir recours simultanément à un violoncelle acoustique et à des sons électroacoustiques souligne l'influence de l'évolution technologique sur les instruments acoustiques. D'autres concerts encore étaient consacrés à un compositeur ou une compositrice en particulier, par exemple Nicole Lizée (*Sculptress*, 2010 ; *Ouijist*, 2013, *Hitchcock Etudes*, 2014), et Michel-Georges Brégent, où neuf de ses pièces ont été interprétées par la pianiste Christina Petrowska Quilico. Un concert était entièrement consacré à des œuvres écrites par des compositeurs mexicains<sup>130</sup>, un autre en rassemblait trois autres (17 h ; 19 h ; 20 h 30) pour présenter trois quatuors à cordes d'affilée<sup>131</sup>. Un autre encore juxtaposait interprètes et écran, notamment avec l'œuvre *Le Scorpion* de Martin Matalon écrite pour le film *L'âge d'or* de Luis Buñuel (1930).

## Interprètes

Les musiciens qui interprétaient les œuvres instrumentales provenaient de diverses formations (les quatuors Capitano, Bozzini, Molinari, l'Ensemble contemporain de Montréal, Sixtrum, le McGill Percussion Ensemble, le McGill Contemporary Ensemble, Standing Wave

---

<sup>128</sup> Festival Montréal Nouvelles Musiques (programme), 2017.

<sup>129</sup> Le concert du jeudi 2 mars 2017 coproduit avec le Centre Mexicano para la Musica y las Artes Sonoras (CMMAS).

<sup>130</sup> *Vida Lunar* de Rodrigo Sigal (2006), *Rompiendo el Aire Quieto* de Gonzalo Macías (2010), *Susurro del Ensueño* de Carlos López Charles (2016), *Solipse* d'Ana Lara (2010), Javier Álvarez (*Le Repas du Serpent* ; *Retour à la raison*, 2004), *Aún es tiempo de las mariopsas* de Jean Angelus Pichardo (2016).

<sup>131</sup> Les quatuors à cordes Molinari, Bozzini et Capitano ont interprété des œuvres de Denis Gougeon (1951 -), Jean Lesage (1958-), John Rea (1944 -), Ana Sokolović (1968-), Gilles Tremblay (1932-2017), Claude Vivier (1948-1983) et John Zorn (1953 -)

Ensemble de Vancouver, etc.), d'orchestres (Le McGill Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Montréal (production OSM/codiffusion MNM), l'Orchestre Philharmonique des Musiciens de Montréal, où se présentaient en tant que solistes (Jonathan Goldman au bandonéon, Brigitte Poulin au piano préparé, la pianiste Christina Petrowska-Quilico).

### **Instruments**

Les œuvres choisies sollicitaient tantôt des instruments acoustiques, tantôt électroacoustiques, ou encore pouvaient explorer la matérialité avec notamment la rouille<sup>132</sup> ou encore la technologie en utilisant des supports tels que le vinyle, le VHS, la cartouche de jeu vidéo, etc.<sup>133</sup> Sur scène, la plantation des instruments pouvait être conventionnelle, par exemple un quatuor formé de quatre instruments à cordes (violon, violoncelle, alto et contrebasse), parfois elle était inusitée, soit en installant six pianos sur la scène, impliquant simultanément six pianistes<sup>134</sup>.

### **Diffusion médiatique**

Sur internet, certains sites ont parlé du festival MNM, par exemple le site de l'Université de McGill, *La vitrine*, le *Quartier des Spectacle*, *As-tu-vu*, ainsi que des blogues spécialisés<sup>135</sup>. Sur le site *As-tu-vu*, l'article portant sur le festival MNM ne prend pas pour acquis que ses lecteurs connaissent le festival puisque l'article débute par la question « Connaissez-vous le festival MNM ? », et il se termine par une invitation à participer à l'édition : « Soyez curieux, venez sans préjugé, et il n'est absolument pas requis de connaître cette musique pour l'apprécier ! Tentez le coup et venez voir tout ce que la musique contemporaine a à offrir lors du Festival MNM<sup>136</sup> ! » L'auteure encourage ses lecteurs à surmonter les préjugés et les rassure du fait qu'il n'est pas nécessaire de connaître le genre musical pour en apprécier les concerts. Cet article renforce l'hypothèse de la méconnaissance d'une majorité d'auditeurs potentiels du festival MNM – et de la musique contemporaine en général.

---

<sup>132</sup> Dans le cas du concert du 2 mars, où la formation Totem contemporain joue des œuvres de Jean-François Laporte et Bernjamin Thigpen. Un extrait audiovisuel de l'œuvre interprétée par le duo est disponible : <https://vimeo.com/62441442>.

<sup>133</sup> Dans le cas du concert du 1<sup>er</sup> mars où le Standing Wave Ensemble joue des œuvres de Nicole Lizée.

<sup>134</sup> Dans le cas du concert du 1<sup>er</sup> mars où est interprétée l'œuvre *Manifestation Nocturne* de Simon Bertrand (2013).

<sup>135</sup> <https://musiquecontemporaine.wordpress.com> ; <https://rejeanbeauusage.wordpress.com>

<sup>136</sup> Blanchette, Charlène, « Festival Montréal Nouvelles Musiques 2017 », *As-tu-vu*, 13 février 2017, <http://www.atuvu.ca/actualites/article.php?ano=709> (consulté le 18 octobre 2017)

## **Ancrage et remise en cause de la tradition classique**

En nous appuyant sur les supports, les lieux de diffusion et les acteurs qui font partie de la chaîne de coopération, nous tenterons de situer la singularité du monde de la musique contemporaine. Comme le soutient Becker, « les mondes de l'art entretiennent constamment des relations étroites et essentielles avec d'autres mondes dont ils essaient de se différencier<sup>137</sup>. ». Tout d'abord, en programmant des œuvres associées aux canons de la musique savante occidentale aux côtés de créations récentes de musique contemporaine, la SMCQ associe musique de création au répertoire canonisé de la musique savante. Les concerts de la SMCQ reprennent certains codes liés à la musique savante, par exemple en ayant recours à des ensembles « classiques » (ex. : quatuor à cordes), lesquels performant dans des lieux où la musique classique (au sens large) fait partie des genres musicaux diffusés : des salles de concert d'universités, la Place des Arts, la Chapelle historique du Bon-Pasteur, l'Oratoire Saint-Joseph. De plus, les formations participantes possèdent une formation technique approfondie acquise par l'étude de l'interprétation en musique classique. La partition est valorisée comme pour le cas de la musique classique – les interprètes jouent les pièces en se fiant à la partition et aux indications d'un chef d'orchestre.

Cela dit, bien qu'elle a recours à la fois à des instruments acoustiques, des acteurs (interprètes et chef d'orchestre), et à des lieux de diffusion associés à la musique savante, la SMCQ s'affirme comme institution dévouée à la musique contemporaine par la façon dont elle remet en question des façons de faire conventionnelles. Par exemple, les concerts se démarquent par l'usage de supports inusités (instruments électroacoustiques, VHS, écrans, rouille), des configurations scéniques particulières (ex. : six pianos joués simultanément), la durée du concert (ex. : trois quatuors à cordes se relaient et jouent pour une durée de cinq heures), la proportion des effectifs (ex. : la *Symphonie du Millénaire*<sup>138</sup>), l'emploi d'un ton qui se veut humoristique (ex. : le concert *TwouiiiT Opéra*<sup>139</sup>, etc.). Le rapport au public se distingue aussi par l'exploration de nouvelles configurations du moment du concert : au lieu de faire siéger le public devant les artistes, certains concerts peuvent solliciter la participation des publics dans le concept même de l'œuvre (ex. : le public joue du carillon dans le cas de la *Symphonie du Millénaire* ; le public est invité à partager

---

<sup>137</sup> Becker, Howard, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Flammarion, Paris, 2010, p. 60.

<sup>138</sup> Cette œuvre a été composée par 19 compositeurs québécois et elle implique la participation de 2000 carillonneurs.

<sup>139</sup> Ce concert comprenait un écran sur lequel étaient affichés des « tweets » chantés par des interprètes mezzo et ténor. Un enregistrement en disponible sur YouTube : [https://youtu.be/n6\\_gfKHpAGg](https://youtu.be/n6_gfKHpAGg).



la scène aux côtés des interprètes dans le cas du dernier concert de la saison régulière *Niemandsländhymnen*.

## **L'innovation**

La SMCQ accorde toujours une importance à l'innovation. La thématique générale « Retour vers le futur », ainsi que l'objet du colloque, témoignent de la réflexion à laquelle la SMCQ prend part, à savoir où en est l'objet principal de sa mission, la musique contemporaine, dans un contexte de transformations accélérées, notamment avec l'arrivée du numérique, ou plus généralement, de porter un regard sur la manière dont les compositeurs d'une époque passée entrevoyaient l'avant-garde, le futur pour tenter d'imaginer ce qu'il sera demain au regard des œuvres actuelles.

Ce rapport à l'innovation rapproche la SMCQ des milieux universitaires qui s'intéressent à la recherche-crédation et où ces questions sont traitées. Bon nombre de concerts sont diffusés dans les salles d'universités montréalaises (McGill, Concordia, UQAM) et suscitent la collaboration de musiciens qui y sont rattachés, et qui y ont consolidé une formation technique (ex. : l'ensemble contemporain de McGill). Par ailleurs, le fait de tenir une activité de colloque dans le cadre d'un festival — ce type d'activité étant habituellement tenue au sein d'universités — souligne une certaine proximité avec le milieu universitaire et une volonté d'associé, action et réflexion.

Cette valeur accordée à l'innovation se constate également par l'attention que la SMCQ accorde aux compositeurs et aux œuvres réputées pour avoir contribué au développement de la musique contemporaine (majoritairement des compositeurs occidentaux puisque le genre musical s'est initialement développé en Occident). Le rapport à une société occidentale culturellement forte transparait fortement dans l'œuvre *Berliner Momente I* écrite par Boudreau qui représente un « hommage à la capitale allemande » ; on peut également lire dans les notes de programme que « l'œuvre, teintée des couleurs de Wagner et de Haydn, raconte Berlin sous forme d'odyssée musicale. » Par ailleurs, certaines œuvres programmées sont ainsi valorisées pour avoir fait évoluer le langage musical, à l'instar du *Concerto* de Bartók, ou encore *Kontakte*. La programmation de compositeurs réputés pour avoir fait évoluer le langage musical et avoir ainsi contribué au mouvement d'avant-garde de la musique savante participe de l'intérêt que la SMCQ accorde à l'innovation. L'institution souligne en cela l'importance des œuvres phares du répertoire en leur permettant de prendre vie dans le cadre des concerts, mais aussi en leur offrant une visibilité sur

le site internet de la SMCQ. La description de chaque œuvre, le lien audio et la biographie de chaque compositeur programmé depuis 1966 sont disponibles sur le site internet. D'ailleurs, pour la directrice générale, Aïda Aoun, la démarche du compositeur fait partie de ce qu'elle apprécie de la musique contemporaine. Et donc, les notes de programmes constituent un objet de prédilection pour se renseigner sur la démarche de chaque créateur :

[..] moi c'est vraiment la démarche de compositeur, j'ai toujours hâte de lire les notes de programme pour voir qu'est-ce qui l'inspire, j'observe beaucoup et j'analyse beaucoup « qu'est-ce qui... ah oui, ok, il a composé dans cet esprit-là, ah ok, c'est ça qui l'a influencé ». J'adore lire les notes de programmes avant de commencer. Des fois ce que je regrette beaucoup c'est quand j'ai pas le temps de lire les notes de programmes avant, surtout si c'est une création, alors je le fais après. C'est ça, ça influence carrément, complètement l'écoute d'une pièce, absolument<sup>140</sup>.

Ce chapitre visait à présenter le contexte historique, social et culturel de la SMCQ puisque les participants de la présente étude seront appelés à fréquenter l'institution à l'occasion d'un concert de musique contemporaine. Ce portrait de la SMCQ a été construit en prenant appui sur les acteurs (directeurs artistiques, compositeurs, publics, interprètes), les lieux de diffusion, les activités issues des différents volets, les instruments utilisés, les formations musicales impliquées, bref, en mettant de l'avant les éléments qui forment la chaîne de coopération du monde de la musique contemporaine. Rappelons que la rencontre de la musique contemporaine pour les participants n'est pas une abstraction, mais bien ancrée dans les objets et les acteurs au travers desquels la musique contemporaine prend vie. Par conséquent, il importe d'identifier la spécificité du genre musical, car c'est à partir de ses éléments constitutifs que les participants baliseront leur expérience réceptive. Comme le souligne Hennion dans *La passion musicale*, il n'est possible de définir la musique contemporaine telle qu'elle est pratiquée au sein de la SMCQ sans tenir compte des éléments qui assurent sa réification :

[...] coupée de son public, sans ses instruments, elle [la musique] n'a rien à dire, elle n'aime pas les mots, ils disent en moins bien ce qu'elle fait très bien quand on la joue. Faire attention aux dispositifs concrets de la relation musicale (instruments, partitions, enregistrements, mais aussi les montages tels que la scène, le concert ou les médias, ou encore, avant cela qui appartient déjà à un vocabulaire moderne, technique et marchand, les rites, les cérémonies, la prière, la célébratique religieuse, nationale ou politique) donne une méthode. Car les débats sur la musique, des professionnels aux amateurs, sont toujours formulés sous la forme canonique d'une querelle entre ses supports concurrents : on en défend certains, qu'on dit vrais, authentiques, naturels, vivants, on en attaque d'autres, qu'on dit artificiels, mécaniques, commerciaux, passifs. On comprend mieux la géographie croisée de ces supports emboîtés, qui, fondant tous ensemble au-dessus de leur mêlée la référence commune à la musique qu'ils servent, se renvoient les uns aux autres les accusations de trahison ou de fétichisme, en remarquant qu'ils renvoient chacun plus à tel genre de

---

<sup>140</sup> Entrevue avec Aïda Aoun, 28 mars 2017.

musique : le classique privilégie la partition, les musiques ethniques l'instrument, le rock les médias et le disque – mais c'est là un partage trop grossier<sup>141</sup>.

### 1.3 Terrain

Cette partie du chapitre présente le contexte des concerts auxquels les participants ont pris part, le premier étant *Music for a Thousand Autumns* (24 février 2017) et le second *Niemandsländhymnen* (18 mai 2017). Cette description prend en compte les acteurs impliqués, les supports utilisés<sup>142</sup>, les salles de concert, les informations sur les pièces tirées à partir des notes de programme. Il s'avère nécessaire de présenter le contexte des concerts afin que le lecteur puisse comprendre les éléments du concert auxquels les participants feront référence dans le cadre du chapitre III. Enfin, puisque les données de terrain ont été recueillies à partir de l'interaction de la chercheuse avec les participants, dans le cadre d'entretiens et de l'observation en situation de concert, il ne serait possible de prétendre à une quelconque extériorité dans la posture de la chercheuse. Ainsi, à la fin de la description de chaque concert, un récit du terrain rend compte de l'observation participante pratiquée durant la sortie du concert. Le récit rapporte le déroulement de l'événement à travers la subjectivité de la chercheuse en s'appuyant sur les interactions survenues avec les participants et des observations notées quant à la manière dont ils ont écouté le concert.

#### 1.3.1 *Music for a Thousand Autumns*— 24 février 2017

C'est donc au sein de la 8<sup>e</sup> édition du festival MNM que s'ancre le concert auquel a assisté le premier groupe de participants, soit le 24 février 2017 à l'Agora Hydro Québec de l'Université de Québec à Montréal, à 21 h 30. Le concert se tenait à l'Agora d'Hydro Québec, sur le site de l'ancienne forge de l'École technique de Montréal, à l'Université de Québec à Montréal (UQAM). Cette salle de style industriel possède une capacité de 400 personnes.

---

<sup>141</sup> Hennion, Antoine, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, 2007, p. 312.

<sup>142</sup> Ces supports peuvent comprendre notamment des instruments, un écran, des partitions, bref, tout objet matériel impliqué dans la médiation de l'œuvre.

## Acteurs impliqués

Le concert a été présenté par l'ensemble de musique contemporaine<sup>143</sup> de McGill, sous la direction du chef d'orchestre Guillaume Bourgogne : Les musiciens ont interprété l'œuvre *Music for a Thousand Autumns* (1983) d'Alexina Louie, *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007) de Denys Bouliane, *the body politic* de Joseph Glaser (2016) et *8-bit Urbex* (2016) de Nicole Lizée.

### 1.3.2 Œuvres au programme

#### ***Music for a Thousand Autumns* (1983- 15 min) — Alexina Louie**

Cette pièce résulte d'une commande de la SMCQ. Elle est divisée en 3 mouvements et écrite pour deux piccolos, un hautbois, une clarinette, un basson, deux percussions, un violon, un alto, un violoncelle, une contrebasse et un piano. Le premier mouvement, *The Summoning*, indique Alexina Louie dans les notes de programme, « fait appel à [ses] énergies créatrices ». Le deuxième mouvement a été composé à partir d'une mélodie provenant du répertoire classique chinois — les ancêtres de la compositrice sont chinois -, dont elle a étudié l'un des instruments, le chin, une cithare sans touches. Le troisième mouvement, *Music for a Thousand Autumns*, « représente trois périodes dans la vie de la compositrice – son passé, son présent et son futur<sup>144</sup> ». Tel qu'expliqué par la compositrice dans les notes de programme, ce mouvement aurait par ailleurs été écrit quelque temps après la mort prématurée du compositeur Claude Vivier, ce qui aurait influencé le processus d'écriture. Selon Louie, le départ de Vivier l'aurait fait réfléchir au fait que les œuvres des compositeurs subsistent au-delà de la mort de ces derniers<sup>145</sup>.

#### ***Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007, 17 min 30 s) – Denys Bouliane**

Pour cette composition, Denys Bouliane s'est inspiré de la rencontre de l'Amérique et de l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle afin de créer une musique qui en serait la résultante. Il s'est intéressé au « rythme de la parole » et au « rythme corporel » des Iroquoiens. Bouliane vise à créer un effet de tension et de suspension en jouant sur des contrastes entre des nuances, celles-ci allant de fort à doux, et dont l'ambitus varie entre haut et bas<sup>146</sup>. Cette pièce est écrite pour la même

---

<sup>143</sup> Pour ce concert, l'ensemble réunissait flûtes, hautbois, clarinettes, basson, cors, trompettes, trombones, tuba, percussions, piano, harpe, violons, alto, violoncelles, contrebasse et guitare électrique.

<sup>144</sup> Festival Montréal Nouvelles Musiques, *Notes de programme*, p. 4.

<sup>145</sup> *Loc. cit.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 5.

instrumentation que l'œuvre de Louie, à laquelle s'ajoutent des percussions utilisées par des musiciens autochtones tel qu'un guiros, des maracas, des blocs de temple, un cliquet et même un fouet.

### ***The body politic* (2017) — Joseph Glaser**

Pour la composition de cette œuvre, la démarche de Joseph Glaser, un jeune diplômé de la Schulich School of Music de l'Université McGill, a repris le concept de « corps politique ». Selon Glaser, ce concept découle des théories sur l'État de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance et désigne le fait que l'État est constitué d'individus dont la somme forme un corps<sup>147</sup>. Dans le contexte de la création, la somme des corps humains formerait un grand ensemble de musique, dont la matière première serait les gestes physiques des interprètes. Les préoccupations de l'individu deviennent celles de la communauté et les mouvements de l'individu sont reproduits par l'ensemble au complet. Cette pièce implique des techniques d'instruments percussives.

### ***8-bit Urbex* (2016) – Nicole Lizée**

Cette pièce requiert la participation de musiciens (instruments acoustiques), de sons électroniques et d'un écran sur lequel des images vidéos « explor[ent] les villes décrépite et imparfaites de jeux vidéo des années 1980 et 1990<sup>148</sup> ». Pour la compositrice qui n'a pas grandi dans un milieu urbain, les jeux vidéo de ces années ont façonné sa représentation de la ville. Elle indique avoir « mélang [é] des sons en 8 et 16 bits avec une instrumentation d'inspiration jazz et d'un *turntablism* digne des années 1970 et 1980, symbole par excellence, à une époque bien précise, du monde interlope<sup>149</sup> ».

### **1.3.3 Récit d'observation**

*Cette présente section a pour objectif de raconter comment s'est déroulée l'expérience de terrain à partir des notes qui y ont été prises, témoignant de l'observation faite sur les lieux et en compagnie des participants.*

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

*En arrivant sur les lieux, la salle était remplie et l'ambiance plutôt animée ; il y avait un bar au fond de la salle, les gens semblaient décontractés, un verre à la main, habillés de manière assez informelle. J'ai noté la présence de jeunes — probablement des étudiants, des amis des interprètes de l'Ensemble contemporain de McGill — et des gens plus âgés, dans la quarantaine ou la cinquantaine. J'ai rapidement repéré Fanny et Charlie à l'entrée, puis Gaël nous a rejoints rapidement aussi. Par contre, les lumières se sont complètement éteintes avant que je puisse repérer Loulie. Contraints de prendre place rapidement, nous avons repéré trois sièges de libre à la première rangée, face aux musiciens. Ces derniers étaient sur une scène surélevée par rapport au plancher où étaient disposées les chaises pour que puissent s'asseoir les spectateurs. Le concert a donc débuté, puis j'ai aussitôt remarqué que Charlie et Fanny, assises à ma gauche, avaient apporté avec elles leur carnet de notes. Gaël a constaté la même chose, puis il m'a demandé si j'avais un crayon pour qu'il puisse prendre des notes sur le programme directement, puisqu'il avait oublié son carnet. Les trois participants à mes côtés semblaient très concentrés et prenaient des notes durant le concert. Entre les pièces, les instrumentistes se relayaient – le chef d'orchestre quittait la scène et revenait une fois les interprètes installés. Dans les moments de transition, les spectateurs parlaient à voix basse. Gaël, Fanny et Charlie étaient tous très concentrés, les yeux rivés sur la scène. À la fin des pièces, les gens applaudissaient, et continuaient lorsque les compositeurs montaient sur scène pour saluer le public. Les pièces se sont enchaînées sans entracte. À mes oreilles, l'intensité sonore était forte – la proximité de nos sièges par rapport à la scène y était pour quelque chose. Les moments qui m'ont marquée ont été en lien avec l'usage d'instruments plus populaires – une guitare électrique et une batterie (8-bit Urbex) –, les techniques de percussion sur les instruments acoustiques (the body politic) et l'usage d'objets inusités tels qu'un fouet et un fusil (8-bit Urbex). Les images projetées sur l'écran pour l'œuvre 8-bit étaient plutôt psychédéliques ; elles montraient des endroits d'univers de jeux vidéo, entrecoupés par des images de moustaches. Je me suis demandé comment les participants percevaient cette pièce. D'une durée d'une heure, le concert s'est terminé vers 22 h. Une fois le concert fini, les gens se sont levés et ont applaudi très longtemps et avec enthousiasme les interprètes, les compositeurs et le chef d'orchestre. Ensuite, l'éclairage est revenu, les gens ont commencé à parler entre eux, puis Loulie est venue me retrouver à l'avant. Nous sommes directement partis puisqu'il était tard et que je ne voulais pas retarder les participants trop*

*longtemps avec le groupe de discussion. Nous avons quitté l'Agora et nous nous sommes dirigés à la cafeteria de l'UQAM située à la droite du bâtiment en sortant.*

### **1.3.4 Niemandsländhymnen - 18 mai 2017**

#### **Acteurs impliqués**

Tel que mentionné précédemment, ce concert présentait une seule œuvre en création *Niemandsländhymnen : 13 poétiques de la improvisation intertraditionnelle* de Sandeep Bhagwati. Cette œuvre a été commandée pour souligner le 50<sup>e</sup> anniversaire de la SMCQ. L'œuvre multidisciplinaire regroupait bon nombre d'acteurs provenant de disciplines variées : Angélique Willkie (danse et récitation), des chanteurs (ses) tels que Suzie LeBlanc (soprano), Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano), Sameer Dublay (chant khyal) et Nicholas Isherwood (baryton-basse), Guy Pelletier (flûtes), Wu Wei (sheng), Lori Freedman (clarinette basse), Aiyun Huang (percussions), Joseph Browne (électroacoustique *live*, accordéon et programmation), Nancy Bussièrès (éclairages), Angélique Willkie (dramaturgie), Alexandra Bachmayer (costumes et images), Patrick Leroux (traduction des poèmes), Jennifer Couëlle (traduction de la fable) et Nathalie Dumont (typographie).

#### **L'Usine C**

Le concert a eu lieu à l'Usine C, située dans le quartier Centre-Sud de Montréal. Comme son nom l'indique, ce lieu était auparavant une usine, et sa rénovation en 1995 a veillé à conserver la culture industrielle du lieu de patrimoine datant de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : les plafonds et les colonnes en béton ont été conservés, ainsi que le mur de fond de scène construit à partir de briques recyclées<sup>150</sup>. Ce diffuseur se définit comme un centre de création et de diffusion national et international dont le premier mandat est de soutenir les compagnies de création canadiennes parmi les plus novatrices en théâtre, en danse, en musique et en arts médiatiques via la coproduction, la codiffusion et l'achat de spectacles<sup>151</sup>. La salle de diffusion où s'est tenu le concert du 18 mai 2017 offre 120 places et est équipée de gradins mobiles<sup>152</sup>. Cette malléabilité permet de s'adapter à tout type de scénographie, ce qui s'est avéré utile dans le cas de ce concert.

---

<sup>150</sup> Usine C, *site internet de l'Usine C*, <http://usine-c.com/a-propos/> (consulté le 18 octobre 2017)

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*

### 1.3.5 Œuvre au programme : *Niemandsländhymnen*

Le titre de l'œuvre *Niemandsländ* signifie « No man's land » en allemand. Tel que décrit dans les notes de programme, l'œuvre conçoit « un espace qui n'appartient à personne et qui, donc, appartient à tout le monde<sup>153</sup> ». Elle rassemble 13 poèmes écrits par le compositeur Sandeep Bhagwati, lesquels explorent les différents imaginaires de l'humanité<sup>154</sup>. L'interprétation de la pièce se déploie à partir de sons électroniques en direct, des nouvelles technologies, des jeux de lumière et la présence de 10 chanteurs et musiciens. Chaque poème appelle à une scénographie particulière, laquelle varie la disposition des musiciens et l'usage des instruments (percussions, des flûtes, un trombone, une clarinette, une basse, un sheng). Les musiciens peuvent être immobiles ou en mouvement, situés parfois aux extrémités de la salle ou rapprochés. Dans les notes de programme, Boudreau décrit le concert comme un événement immersif et multidisciplinaire qui explore, à partir d'hymnes transtraditionnels et transsensoriels<sup>155</sup>, ce qui convient les nombreuses résonances de notre existence mondialisée<sup>156</sup>. L'œuvre comporte plusieurs mouvements basés sur les 13 poèmes : [I- Winds/vents] ; [II- Diaspora] ; [III- War/Guerre] ; [IV- Magma] ; [V- Entropy/Entropie] ; [VI- Clouds/Nuages] ; [Interlude « Fable d'un songe à plumes »] ; [VII- Radiation] ; [VIII- Networks/Réseaux] ; [IX- Avarice] ; [X- Algorithms/Algorithmes] ; [XI- Oceans/Océans] ; [XII- Portents/Présages] ; [XIII- Hymne au No Man's Land]

#### Dispositif du concert

La configuration du concert est atypique en ce que le public ne siège pas face aux interprètes sur la scène comme ce fut le cas pour le concert du premier groupe. D'abord, deux choix de billets étaient disponibles. Le premier type de billets permettait aux publics d'être sur le plancher — il n'y avait pas de scène à proprement dit — aux côtés des interprètes. Le deuxième type de billets donnait un accès à des sièges qui étaient disposés de manière surélevée par rapport

---

<sup>153</sup> *Loc. Cit.*

<sup>154</sup> Les 13 différents imaginaires sont les suivants : [I- Winds/vents] ; [II- Diaspora] ; [III- War/Guerre] ; [IV- Magma] ; [V- Entropy/Entropie] ; [VI- Clouds/Nuages] ; [Interlude « Fable d'un songe à plumes »] ; [VII- Radiation] ; [VIII- Networks/Réseaux] ; [IX- Avarice] ; [X- Algorithms/Algorithmes] ; [XI- Oceans/Océans] ; [XII- Portents/Présages] ; [XIII- Hymne au No Man's Land]

<sup>155</sup> Par l'usage des termes « transtraditionnels » et « transsensoriels », Bhagwati convit l'auditeur au sein d'un univers où il n'y a pas de limites, de frontières, une nouvelle terre des hommes à repeupler musicalement et culturellement. Gagnard, France, « Création en première mondiale « Niemandsländhymnen » », Les méconnus, 11 mai 2017, <https://lesmeconnus.net/annonce/premiere-mondiale-niemandsländhymnen/> (consulté le 12 septembre 2017).

<sup>156</sup> Boudreau, Walter, *Niemandsländhymnen, Notes de programme*, p. 3.



aux interprètes. Bhagwati a conçu son œuvre en intégrant la participation du public, lequel était invité « à errer, à écouter, à imaginer et à communier dans un espace merveilleux qui reflète sur notre monde à la fois si étrange et pourtant si familier<sup>157</sup>. » Assis sur les gradins, les publics assis pouvaient observer l'œuvre prendre vie par la médiation de la scénographie, avec la participation des publics qui « erraient » autour des interprètes.

### 1.3.6 Description du contexte

*Je suis arrivée à 18 h 30 et j'ai rapidement aperçu Jessica assise à une table, un verre de vin rouge à la main. L'endroit était grand par rapport au nombre de personnes qui étaient arrivées ; des gens prenaient un cocktail au fond de la salle, soit les gens qui avaient participé à l'événement-bénéfice préconcert. Je suis allée saluer Jessica directement et nous avons eu quelques échanges informels en attendant les autres participants ; elle me raconta qu'elle était arrivée directement du travail, à vélo. On a parlé quelques instants de l'endroit où elle travaille — dans l'est -, et elle m'a demandé comment je m'étais rendue à l'Usine C, ainsi que le quartier dans lequel j'habite. Je lui ai répondu puis je lui ai dit de m'attendre quelques instants le temps que j'aie récupéré les billets à la table. Une fois de retour, je lui ai expliqué que les billets obtenus impliquaient de rester debout durant la durée du concert et je lui ai demandé si elle préférait être assise. Elle m'a répondu avec enthousiasme que cela lui convenait et qu'elle avait hâte de voir le concert. Jocelyne nous a rejointes, je lui ai présenté Jessica, puis je lui ai expliqué le type de billets obtenus. Elle m'a toutefois fait part de sa douleur à la jambe, et donc qu'elle préférait être assise. Je lui dis que je comprenais tout à fait, et je suis allée directement échanger l'un des billets « debout » pour un billet « assis », puis je lui ai remis. Audrey et Patrick sont arrivés, je leur ai remis aussi les billets, et j'ai constaté qu'il est déjà plus que temps de monter les escaliers pour entrer dans la salle, puisque le concert allait débiter d'une minute à l'autre. En montant les marches, j'expliquai à Audrey et Patrick le fonctionnement des billets. Une fois tous entrés dans la salle, Jocelyne s'est dirigée directement dans les gradins pour trouver un siège. Patrick, Audrey, Jessica et moi nous sommes rapprochés du public sur le plancher de la scène. On pouvait discerner les gens qui avaient participé à l'événement-bénéfice de ceux qui étaient venus seulement pour le concert en observant leurs vêtements ; soit que les gens étaient*

---

<sup>157</sup> Loc. Cit.

*habillés de manière très propre, soit ils portaient des vêtements décontractés et légers – certains étaient en sandales.*

*L'éclairage s'est tamisé jusqu'à ce que le parterre devienne sombre, puis on a aperçu le titre du premier poème [Winds/vents] sur le mur de brique. Jessica a pris ses distances des autres participants ; elle s'est déplacée vers un musicien qui se tenait à l'une des extrémités du parterre. Je me suis demandé si elle se sentait trop observée. Audrey et Patrick restaient ensemble. Les spectateurs du parterre demeuraient plutôt statiques, hésitants à se déplacer autour des musiciens. [II- Diaspora] Des chanteurs se déplaçaient entre les spectateurs, ils étaient à mi-chemin entre la déclamation et le chant, accompagnés d'une clarinette basse. Il y avait des musiciens dans chaque coin de la scène. [III-War] Des sons de percussions ont retenti. Les musiciens avaient des capes noires. J'ai aperçu un interprète en haut au balcon ; il chantait avec une voix d'opéra un texte anglais. Un rayon de lumière s'est projeté sur le carré de sable, créant du relief. Un chanteur riait d'une manière machiavélique, ce qui faisait sourire les spectateurs. Les gens ont commencé à se déplacer entre les mouvements – était-ce par peur que l'action du mouvement suivant se passe dans leur espace ? Il semblait y avoir un malaise quand on constatait dès un nouveau mouvement que l'éclairage était rivé sur nous, et qu'on était dans l'action des musiciens. Les gens semblaient sortir assez rapidement de la zone éclairée. [IV- Magma] Patrick a quitté la salle. [Interlude « Fable d'un songe à plumes »] Une femme vêtue de lin était couchée au milieu de la salle ; elle récitait un poème en français. Elle faisait référence aux thèmes de la forêt, de l'exode, de la douleur : « je continue de rêver que je me retrouve ici dans cette salle », chuchotait-elle. Elle disait que lorsqu'elle chantait dans la forêt, les gens ne portaient pas attention à elle, alors qu'au sein de la société, elle était considérée comme une chanteuse. Les gens ont à ce moment cessé de se déplacer pour l'écouter. Certains se sont assis au sol. Des gens filmaient et prenaient des photos. J'ai remarqué qu'Audrey s'était assise, et que Jessica était toujours debout, concentrée. Il y avait environ 6-7 musiciens qui jouaient simultanément ; c'était plutôt dissonant. [VII- Radiation] Des archets frottaient sur des disques et on pouvait entendre un chant déclamé en anglais. Il y avait des étoiles projetées sur le plancher au travers d'une lumière filtrée. Les gens commençaient à se lever. Ils étaient plutôt sérieux, concentrés. Des interprètes chantaient des onomatopées. Les gens collaient les murs pour ne pas être dans l'action. [XII- Portents/Présages] Les interprètes masqués ont imité des sons d'oiseaux et d'autres animaux. Ils allaient vers les spectateurs — tous étaient debout — qui étaient amusés, certains riaient, d'autres*

*restaient plus silencieux, souriants. Un homme dormait sur une chaise. Les interprètes se pourchassaient entre eux. [XIII- Hymne au No Man's Land] 12 « apôtres » dont la tête était recouverte d'un capuchon étaient assis à une table, face au public. Bhagwati, compositeur et chef d'orchestre, se trouvait assis au milieu des musiciens. Il y avait un orgue chinois. À la fin, les gens ont applaudi – quelques sifflements ont jailli des gradins. Les gens sont ensuite descendus des gradins pour rejoindre les spectateurs et musiciens du parterre. Je me suis alors dirigée vers l'entrée de la salle, puis Audrey, Jessica et Jocelyne m'ont rejointe. Patrick est revenu dans la salle pour nous trouver ; nous sommes allés nous asseoir à une table à l'étage retirée dans un coin tranquille afin d'y tenir le groupe de discussion. En guise de conclusion, il en ressort que l'expérience de terrain a laissé place à des imprévus qui ont façonné l'étude, plus précisément la collecte de données et conséquemment l'analyse. En effet, le fait que Loulie ait regardé le concert à un autre endroit que celui des autres participants, dans le cas du premier concert, ou encore que Jocelyne ait demandé à pouvoir s'asseoir lors du second concert ont nui à l'observation de terrain. En revanche, cela a permis de recueillir des points de vue différents ce qui a enrichi la discussion de groupe à la suite du concert. Par ailleurs, le fait d'avoir spécifié aux participants qu'ils étaient libres de vivre l'expérience de la manière qui leur conviendrait a laissé place à des comportements qui sortent du cadre des conventions en concert, notamment Patrick qui a quitté les lieux. La démarche empirique implique que le chercheur dépende complètement des sujets avec lesquels il travaille et doit s'adapter à des scénarios qu'il n'aurait pu prévoir d'avance.*

## Chapitre II : Portraits des participants

Ce chapitre vise à présenter le rapport que les spectateurs entretiennent vis-à-vis de la musique, notamment au niveau de leurs goûts, lesquels sont façonnés à travers la pratique, des rencontres et des expériences passées. Ces portraits permettront par la suite de comprendre la manière dont ils ont vécu le concert de musique contemporaine, et particulièrement les prises et les contours de leur expérience par lesquels ils rendent compte de leurs goûts musicaux. Ces portraits ont été construits à partir de questions posées aux participants au sujet de leurs goûts musicaux, les supports à partir desquels ils écoutent la musique, les concerts auxquels ils ont assisté par le passé, la signification qu'ils accordent à la musique, l'évolution de leurs goûts depuis l'enfance et la manière dont ils découvrent la musique.

Les participants du premier groupe sont formés d'étudiants de premier cycle en éducation à l'Université de Montréal<sup>158</sup>. Ils sont tous originaires de Québec, certains ont grandi aux alentours de Montréal ou dans des régions plus éloignées. Présentement, ils résident tous à Montréal en appartement. Leur âge varie entre 21 et 29 ans. Mis à part Charlie qui termine tout juste un stage en milieu professionnel, les participants occupent un emploi à temps partiel. Ils apprécient la musique à des degrés variés : Loulie affirme ne pas aimer la musique alors que Gaël se considère comme un amateur. Ils n'ont pas appris d'instrument de manière approfondie, et n'en pratiquent pas sur une base régulière.

Les participants du second groupe n'ont pas complété d'études universitaires, et sont présentement sur le marché du travail, sauf Jocelyne qui a entamé la retraite depuis deux ans. Ils sont âgés de 35 ans à 62 ans. Mis à part Jessica qui réside dans le quartier Hochelaga, les participants habitent en banlieue, notamment à Joliette, Terrebonne et sur la Rive-Sud. Aucun ne pratique d'instrument, bien qu'ils aient eu quelques leçons d'instrument au cours de l'enfance ou dans le cadre de leurs études au secondaire.

---

<sup>158</sup> Bien que le questionnaire de recrutement ait été distribué dans certains cours de l'Université de Montréal et de l'INRS, le format électronique du questionnaire a été envoyé à tous les étudiants qui fréquentent le pavillon Marie-Victorin de l'Université de Montréal. Comme les candidatures reçues ont été plus nombreuses, les probabilités que les participants sélectionnés proviennent du programme de ce pavillon étaient plus grandes. C'est donc pour cette raison que les étudiants qui répondaient aux critères de sélection sont tous en éducation ; les cours de ce programme sont offerts à ce pavillon.

## 2.1 Les participants du concert *Music for a Thousand Autumns*— 24 février 2017

### Gaël

Gaël se considère comme un amateur de musique. Dès qu’il met les pieds dans son appartement situé dans la petite Italie, son premier réflexe est d’allumer la radio – CBC ou ICI Musique sont ses postes de prédilection. Il a une table tournante qu’il réserve pour les moments où il reçoit des amis chez lui. Bien que sa collection de vinyles soit restreinte, il en emprunte souvent à son voisin du bas. Ce dernier, producteur de musique, possède une grande collection, ce qui a amené Gaël à redécouvrir le plaisir d’utiliser sa table tournante. L’écoute de musique à partir de listes de lecture lui donnait l’impression au final de ne plus vraiment écouter la musique. Il apprécie le fait de placer un vinyle sur la table tournante, de prendre le temps de l’écouter et de le retourner tout en poursuivant son activité.

Lorsqu’il est sur son ordinateur, il écoute des listes de lecture qu’il a lui-même construites. Il en crée également pour ses amis – il leur grave des CDs ou leur remet une clé usb. Dès qu’il entend un morceau qui lui plaît, il utilise l’application *shazam* de son téléphone intelligent pour noter la référence, puis télécharge la pièce ou il se procure le CD. Il intégrera ensuite le morceau à ses listes de lecture, lesquelles sont classées par moment de la journée : il a une liste de lecture pour le matin, le midi et le soir. S’il ne débourse pas d’argent pour écouter de la musique, il a recours à des plateformes de téléchargement gratuites, ou bien il emprunte des CDs à la bibliothèque des archives nationales du Québec. Il adore découvrir la musique et cela survient de plusieurs façons : par la radio, un site internet de critiques d’albums, un forum de musiques et par ses amis.

Il y a 15 ans, Gaël habitait en Abitibi où l’accès à la musique était limité ; son abonnement auprès de la maison de disque Columbia n’offrait que de la musique populaire, ce qui ne pouvait rassasier sa soif de découvertes pour des groupes moins connus. Il avait un ami disquaire qui lui recommandait des CDs, mais l’importation en était souvent trop onéreuse. Lorsque la plateforme de téléchargement *Napster* a été développée, il s’est mis à échanger des suggestions avec des amateurs de musique. Il recommandait des artistes de rap québécois — il avait des amis à Montréal qui étaient des artistes de ce genre musical -, et un ami européen rencontré virtuellement lui envoyait des suggestions de rap français. Avec un autre ami, ils ont décidé de créer un forum d’échange, lequel s’est élargi au fil du temps ; il compte actuellement plus de 20 internautes qui résident aux quatre coins du monde. Les échanges auxquels il a participé ont influencé l’évolution

de ses goûts musicaux ; il s'est ouvert aux musiques provenant de pays variés – Algérie, Angleterre, France, etc. Avant la création du forum, il écoutait beaucoup de musique punk incluant les groupes NOFX, Lagwagon et Bad religion. Ses échanges l'ont conduit à écouter beaucoup de rap et de hip-hop anglophone (Ice Cube, Dr. Dre) et francophone de France, jusqu'à ce qu'il découvre le trip-hop (Massive Attack, Portishead, etc.). Il s'est mis à apprécier des influences jazz dans la musique trip-hop, puis son goût pour le jazz s'est affirmé lorsqu'il a assisté, un peu par hasard, à une *jam-session* au Dièse onze<sup>159</sup>, avec des amis. Puis, il a entendu à la radio Espace Musique des musiques jazz provenant d'un peu partout dans le monde – depuis ses horizons musicaux se sont élargis considérablement en ce qu'il s'intéresse au jazz provenant de pays variés.

La découverte du jazz lui a donné le goût d'apprendre la guitare par lui-même. Avant cela, sa dernière expérience avec un instrument remontait à ses 4 ans, période où sa mère — qui a étudié le piano au Conservatoire — l'avait contraint à suivre des cours alors qu'il n'en avait aucunement envie.

Pour choisir ses sorties culturelles, Gaël considère d'abord les contraintes financières, mais surtout l'originalité de la performance vis-à-vis de ce qu'offre l'enregistrement sur disque. C'est pourquoi il apprécie particulièrement les concerts au Dièse Onze, car les musiciens improvisent et interagissent entre eux. Cet endroit lui plaît aussi en raison de la proximité avec les musiciens et de la possibilité de discuter avec ces derniers. Gaël considère les concerts telle une occasion de découverte ; il est très rare pour lui d'aller voir un groupe qu'il connaît bien. Il l'a fait pour Bonobo, mais le concert était présenté dans deux contextes différents, lesquels permettaient d'espérer des surprises. Le premier contexte était celui du Festival de jazz et le second de l'Igloofest. Dans les deux cas, Bonobo était accompagné de musiciens différents, et donnait dans un style différent également. Au Festival de jazz, le style incorporait davantage des influences des musiques du monde, alors qu'à l'Igloofest, le style était davantage électro et portait à la danse.

Bien qu'il soit très occupé avec les études et le travail, Gaël assiste environ une à deux fois par mois à des concerts, souvent grâce à son entourage qui lui offre des billets gratuitement, notamment sa tante qui est abonnée à l'opéra. Il a aussi des amis qui travaillent pour Evenko avec lesquels il s'est lié d'amitié lorsqu'il travaillait pour les Francofolies. Gaël apprécie assister aux concerts de ses amis musiciens, lesquels se produisent souvent à la Casa del popolo. Autrement, il

---

<sup>159</sup> Le Dièse Onze est un restaurant/bar situé dans le quartier du Plateau Mont-Royal qui accueille chaque soir des musiciens jazz.

est toujours partant pour aller voir des concerts que ses amis lui recommandent – il lui suffit d’une écoute rapide sur *YouTube* de l’artiste en question pour qu’il accepte d’accompagner ses amis. En dehors de la musique, il est abonné au MAC – il est satisfait de pouvoir y avoir accès toute l’année pour la somme modique de 20 \$.

## **Loulie**

Étudiante en éducation, Loulie travaille à temps partiel dans un centre communautaire situé dans Hochelaga où elle dispense de l’aide aux devoirs auprès d’enfants en difficulté d’apprentissage. Elle ne se considère pas comme une amatrice de musique puisqu’elle n’en écoute pas. Si elle s’est portée volontaire pour cette étude, c’était par goût pour la recherche et parce qu’elle accorde une valeur importante à la culture. Le dernier contact qu’elle a eu avec un instrument de musique remonte à la garderie, et elle se rappelle qu’elle n’arrivait pas à suivre le rythme. Au secondaire, elle a fait du théâtre musical où elle a été contrainte de chanter. Cela lui demandait énormément de pratique — en tentant de chanter avec la version karaoké — à un point tel qu’elle a dû refuser le rôle de Sandy dans *Grease* puisqu’il impliquait d’apprendre plus de cinq chansons. Dans les répétitions de groupe, elle savait systématiquement que lorsque le professeur signalait au groupe que quelqu’un chantait faux, c’était de sa faute ; lorsqu’elle chante, elle dit avoir l’impression de parler.

Bien qu’elle n’écoute pas de musique dans la vie, elle a développé au fil des années un attachement particulier pour le groupe *Les Cowboys Fringants*. Une amie au primaire lui a fait découvrir la chanson « Les étoiles filantes ». Elle aimait le fait que le titre porte le même nom que son école et que les paroles parlent d’enfance alors qu’elle était enfant. C’est cependant au début du secondaire qu’elle s’est mise à adorer ce groupe, au point d’en acheter tous les albums. Sa compréhension de la chanson « Les étoiles filantes » a évolué avec l’âge ; elle comprend maintenant que le groupe y fait une critique au système politique de la société et parle du rythme de vie que les gens s’imposent, pour finalement passer à côté de l’essentiel. Pour Loulie, les paroles représentent l’aspect le plus important dans la musique. Musicalement, elle ne pourrait reconnaître par le début des chansons s’il s’agit ou non des Cowboys Fringants ; pour y arriver, elle doit pouvoir entendre les paroles. Ce groupe, elle l’a vu cinq fois en concert, dont deux fois au cours de l’année 2016. Dans l’expérience de concert, elle apprécie la compagnie de gens de son âge et la possibilité de participer en chantant les paroles. Le dernier concert des Cowboys Fringants

auquel elle a participé était présenté dans le cadre du festival Festivoix à Trois-Rivières. Elle y est bénévole depuis sa première année du secondaire alors que son groupe de scouts s'impliquait en récupérant les bouteilles afin de planter des arbres dans la ville avec l'argent récolté. Maintenant, elle est à l'accueil, où elle préfère le contact avec les gens davantage que le privilège qu'elle a d'assister gratuitement aux spectacles lorsqu'elle a congé. À travers cette expérience de bénévolat, elle a tout de même assisté à quelques concerts. Elle son expérience au concert de Cœur de Pirate a été positive, notamment en raison des paroles dont les propos étaient intéressants — bien que plus superficiels que ceux des Cowboys Fringants — et aussi en raison de la douceur des mélodies.

Au Festivoix, elle a tenté d'assister au concert de Lisa Leblanc, mais elle est repartie avant que ce dernier ne se termine ; les paroles de la chanson « Ma vie c'est d'la marde » lui semblaient trop insignifiantes. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle n'apprécie pas la musique diffusée à la radio ou à l'épicerie. D'abord, si elle remarque la musique diffusée dans ce contexte, c'est que les propos l'énervent ; elle déteste les chansons où les paroles ne font pas de sens et se répètent en boucle. Selon elle, si des gens apprécient ce genre de musique, c'est à cause du rythme entraînant, ce qui la conduit à se demander pourquoi ces groupes pop ne font pas référence à des propos intelligents, plutôt qu'à la sexualité ou à des propos vulgaires. Elle juge ces dérives dangereuses en ce qu'elles peuvent entraîner des enfants à chanter ces chansons sans en comprendre les propos. Bien que le rap québécois soit un genre musical où les paroles sont mises de l'avant, aux oreilles de Loulie, elle juge que la musique ne sonne pas bien. Dans le cas des Cowboys Fringants, il y a de la musique en arrière, tandis que dans le rap, les artistes ne font que « lancer des mots », qui parfois n'ont « pas de sens ».

Par ailleurs, elle préfère la musique francophone à la musique anglophone, car elle en comprend mieux les paroles. Dans son enfance, ses parents écoutaient George Thorogood dans l'auto ; bien qu'elle appréciait les paroles et qu'elle les connaissait par cœur, c'est surtout la compagnie de ses parents qui représente l'élément le plus positif dans ses souvenirs. Ses parents ne comprennent pas pourquoi la musique n'affecte pas du tout Loulie. Parfois, son copain lui demande si elle connaît tel artiste de musique populaire francophone. Elle va risquer une écoute, davantage par politesse que par intérêt. Avec lui, cependant, elle aime aller au théâtre. Au cours du dernier mois, elle a vu cinq pièces. La sortie au théâtre est une expérience différente que le concert, en ce sens où, selon elle, le théâtre ne requiert pas de connaissance de l'œuvre puisque l'histoire est à découvrir. Au concert, non seulement il n'y a pas d'histoire, mais il est d'autant



plus nécessaire de connaître les paroles du groupe pour y participer. Pour guider le choix de ses sorties au théâtre, elle lit les résumés de la pièce et se renseigne au sujet du rôle des personnages à partir des dépliants. Ce qu'elle aime au théâtre, c'est précisément la construction des personnages, le travail de l'acteur, la manière dont la pièce est mise en scène et les costumes.

## **Charlie**

À 13 ans, Charlie a décidé d'apprendre le piano par elle-même, en regardant des vidéos et en lisant des livres. L'année suivante, elle a suivi quelques cours de piano. Aujourd'hui, elle joue de temps en temps : elle peut accompagner son copain qui joue du métal ou du rock ou elle peut interpréter des pièces classiques. Écouter de la musique lui donne l'envie de rejouer ce qu'elle entend, par oreille ou à partir des accords qu'elle trouvera sur YouTube. Elle dit avoir parfois des envies d'écouter des pièces classiques pour piano, lesquelles l'inspirent à improviser dans ce style par la suite. Au départ, ce sont les mélodies et le timbre de l'instrument qui l'ont incitée à apprendre cet instrument. Elle a aussi une certaine facilité avec le piano, comparativement à la guitare où son expérience n'avait pas été concluante. Son père, quant à lui, est guitariste, et il a joué dans des bars alors qu'il était membre d'un groupe amateur par le passé. Charlie se rappelle que c'est grâce à lui qu'elle a découvert les groupes rock des années 1980 ; son père en jouait des airs et écoutait des cassettes. En explorant sa collection, Charlie a découvert des groupes tels que The Doors et Led Zeppelin. Si plus jeune elle n'affectionnait pas particulièrement ce genre-là, elle y a pris goût avec le temps.

À l'heure actuelle, elle affirme écouter les groupes rock des années 1980 à aujourd'hui et des groupes Heavy Métal tels que Megadeth, Metallica, surtout lorsqu'elle marche pour se déplacer en ville ; elle apprécie l'effet d'entraînement que ces genres musicaux lui procurent. Elle possède un iPod et utilise aussi l'application *Music Downloader* sur son téléphone Android lui permettant de télécharger des chansons et de les écouter hors ligne. Par contre, pour découvrir de la nouvelle musique ou pour écouter un album au complet — ce qu'elle ne peut faire à partir de son application -, elle a recours à YouTube. Lorsqu'elle étudie, elle se tourne vers des artistes de musique instrumentale ou anglophone qui vont l'aider à se concentrer, par exemple Half Moon Run, Adèle, Coldplay. Les paroles de la musique anglophone lui sont moins distrayantes que celles de la musique francophone. Elle assiste à des concerts au moins deux fois par année pour voir les

artistes qu'elle écoute au quotidien, lesquels se produisent surtout dans des salles telles que le Centre Bell, le Métropolis, ou encore dans le cadre de festivals extérieurs, notamment Heavy MTL.

Pour elle, la sortie au concert représente une occasion de partager des intérêts musicaux et de vivre une expérience commune avec les gens qui l'accompagnent et avec le public ; elle apprécie de voir les gens réagir en même temps qu'elle. C'est aussi une manière de se connecter davantage avec la musique que ne pourrait le permettre le support iPod. Elle trouve impressionnant de voir les musiciens jouer et de voir des aspects qui ne seraient perceptibles sur CD, par exemple des moments de solos improvisés. Le jeu des musiciens est important ; elle n'irait pas voir Rihanna faire du *lip-sync*, même si elle écoute parfois de la musique pop diffusée à la radio sur la chaîne Énergie ou 96.9. Abonnée à la liste d'envoi d'Evenko, elle achète spontanément les billets des artistes qui annoncent une tournée à Montréal, tout en tenant compte du coût – elle et son copain auraient aimé acheter des billets pour Metallica à Heavy MTL, mais ces derniers étaient trop onéreux et les moins chers correspondaient à des places trop éloignées de la scène, dans la foule.

## **Fanny**

Les goûts musicaux de Fanny sont plutôt omnivores, allant de la musique de film au Heavy Métal. Elle affirme aimer un peu de tout, sauf la musique électro dance. Cependant, elle a un attachement particulier à la musique d'Angèle Dubeau, son artiste préférée. C'est en entendant la pièce thème *Experience* alors qu'elle visionnait le film *Mommy* de Xavier Dolan que la magie a opéré. Elle découvre souvent de la musique à travers les films ; lorsqu'une mélodie l'accroche, elle retient deux ou trois mots de la pièce qu'elle recherchera ensuite sur Google afin d'obtenir la référence. Et lorsqu'il n'y a pas de paroles, elle utilise le même moyen pour obtenir la bande sonore du film. Elle a découvert de cette façon la pièce *Comptine d'été* du film *Amélie Poulain*.

Puisque la radio joue régulièrement dans le condo qu'elle partage avec son conjoint, situé dans Villeray, parfois certaines chansons vont attirer son oreille. Lorsqu'elle entend un morceau qui lui plait, elle l'achètera sur iTunes avec son téléphone intelligent. Elle ne cherche pas à découvrir de la musique, ces découvertes surviennent par hasard. Elle affirme par ailleurs que la musique n'occupe pas une place importante dans sa vie. Puisqu'elle achète toute sa musique sur iTunes, chaque chanson doit vraiment lui plaire.

La musique qu'elle écoute varie selon les contextes, les activités ou ses humeurs. Lorsqu'elle fait du ménage chez elle, elle écoute le poste *Galaxy Hitlist* à la télévision comme fond sonore. Lorsqu'elle se sent triste, elle est davantage portée vers la musique de Cœur de pirate, la bande sonore des films *Le Seigneur des Anneaux* ou *Amélie Poulin*, ainsi que les pièces de la violoniste Angèle Dubeau. Avant qu'elle ne développe un goût pour la musique de film, le parcours de ses goûts implique plusieurs phases qu'elle a vécues avec son copain puisqu'ils sont ensemble depuis le secondaire. Ils ont eu une phase punk avec NOFX, Penny Wise, Blink 182, ensuite ils se sont mis à apprécier le rock comme ACDC, et puis le rap. Elle ne se rappelle pas ce qu'elle aimait précisément dans ce genre musical, elle croit surtout qu'elle s'y est intéressée parce que c'était ce que ses amis et son copain écoutaient. Dorénavant, elle considère ses goûts davantage fixés et moins sujets aux changements comme ce fut le cas durant l'adolescence, période durant laquelle ses goûts évoluaient de manière contrastée ; elle écoutait intensivement un seul genre de musique durant une période de temps, puis elle cessait d'écouter ce genre dès qu'elle en découvrait un nouveau.

Pour qu'elle achète des billets de concert, il faut que l'artiste suscite une certaine admiration à ses yeux, sinon elle se contente d'écouter le CD. Le prix ne guide en rien ses choix : si les billets d'Angèle Dubeau sont de 200 \$, elle n'aura aucune hésitation à s'en procurer une paire. Dans l'expérience de concert, elle apprécie le fait de voir l'artiste sur scène, et la sortie sociale que cela représente. Elle accepte souvent d'accompagner ses amis à des concerts même si elle ne connaît pas l'artiste, puisqu'elle sait que ce sera une occasion pour elle de passer un temps agréable avec ses proches. Elle a cette année accepté d'accompagner sa belle-mère à un concert d'opéra avec l'OSM sans même connaître ce genre musical. Elle a apprécié cette expérience, mais pas au point d'acheter les pièces sur son téléphone par la suite. Son concert préféré est lorsqu'elle a vu le groupe ZZ Top à Québec, notamment parce que ce groupe rock ne s'est pas limité à interpréter seulement leurs chansons. ZZ top a en effet élaboré une mise en scène, des artifices, et les musiciens changeaient de guitare pour chaque chanson. Elle a apprécié par ailleurs de découvrir leur personnalité sur scène et ce à quoi ils ressemblaient avec leur barbe particulière. Dans ses passe-temps, elle joue parfois de la guitare, mais elle ne considère pas qu'elle est douée. Son copain et elle ont commencé à apprendre à l'oreille cet instrument ensemble il y a 7 ans en regardant des vidéos sur YouTube. La dernière fois où Fanny a joué de la guitare, c'était pour chanter des pièces de Cœur de Pirate. Il s'agit d'une artiste qu'elle apprécie cependant moins qu'avant ; Fanny juge

son récent virage trop électro pop, alors qu'elle affectionnait l'originalité du style folk de l'artiste à ses débuts. Elle avait également assisté à un de ses concerts dans un bar. Dans ses temps libres, mis à part la guitare, elle apprécie faire du tennis et de l'escalade.

Malgré le fait que ces participants partagent des points en communs — ils sont dans la vingtaine, étudient en éducation au 1<sup>er</sup> cycle, résident à Montréal -, ils ont tous un rapport à la musique singulier. En effet, Loulie n'en écoute pas alors que Gaël se considère un fervent amateur, au point de participer à un forum de musiques et de ressentir un vide lorsqu'il se rend à un endroit où il n'y a pas de musique diffusée. On constate également que pour des étudiants, la contrainte financière et le temps peuvent limiter la fréquence à laquelle ils assistent à des concerts. Cela dit, dans le cas de Fanny, lorsqu'un artiste qu'elle affirme admirer est en ville, elle est prête à déboursier le montant nécessaire pour assister au concert. On a vu par ailleurs que le concert est apprécié pour différentes raisons : Gaël y voit une occasion de découvrir de nouvelles musiques, alors que Fanny apprécie la perspective de passer du temps de qualité avec des proches. Par rapport au support CD ou MP3, le contexte du concert suscite certaines attentes ; Gaël et Charlie s'attendent à ce que la musique du concert soit différente de celle disponible sur l'enregistrement.

## **2.2 Les participants du concert *Niemandslandhymnen* – 18 mai 2017**

### **Jessica**

Âgée de 35 ans, Jessica est mère monoparentale et habite en appartement dans le quartier Hochelaga. Depuis 9 ans, elle est gérante de l'écocentre de la Petite-Patrie, endroit spécialisé dans le recyclage de matériaux de construction. Actuellement, elle écoute beaucoup de musique classique : Mozart, Bach, Strauss, Tchaïkovski, Wagner. Elle a découvert ce genre musical par son grand-père qui en était un fervent amateur, et aussi en écoutant des films. Tout comme la musique de film, genre musical qu'elle apprécie également, la musique classique est dénuée de paroles et fait usage d'instruments acoustiques, note-t-elle. La musique instrumentale l'intéresse particulièrement en ce qu'elle suscite des émotions sans avoir recours à des mots. Récemment, elle a découvert le groupe West Train, dont la musique instrumentale propose un voyage musical. Le premier album titré *Est* dépeint les destinations telles la Russie, l'Allemagne et l'Asie. Le second disque, *Ouest*, met en musique le Canada, le Mexique, etc. Au-delà de la musique instrumentale, elle affirme aimer tous les genres musicaux à l'exception du Western et du rap, bien qu'elle n'exclut pas la possibilité d'en aimer une chanson. Elle s'est souvenue d'avoir aimé un temps la

musique de Motown, de vieux blues « d'origine », de rock, de pop, surtout des années 1980. Au travers ses phases, elle revient cependant toujours à Elliott Smith, un artiste folk dont elle compare la musique à l'image d'un « baume ».

Les fins de semaine où elle n'a pas la garde de sa fille, elle en profite pour sortir : musées, jardins botaniques et concerts font partie de ses activités de prédilection. Elle se considère comme une personne « hyper sociale » qui a toujours des activités à l'horaire. Elle consulte souvent les sites internet qui annoncent la venue de groupes de musique ou d'artistes qu'elle aime. Elle se considère toutefois très ouverte à la découverte. En cela, elle apprécie le Divan orange<sup>160</sup> pour la possibilité qu'offre le diffuseur de présenter des artistes émergents. Lorsque son entourage lui suggère de voir un groupe ou l'invite, elle n'hésite pas à accepter toutes les invitations, peu importe le coût ou la connaissance qu'elle a de l'artiste qui fait l'objet de la sortie. À l'endroit où elle travaille, il y a un système de son qui permet à elle et ses collègues d'écouter de la musique et d'échanger leurs découvertes. C'est de cette façon qu'elle a découvert la musique industrielle et la musique techno. Elle note dans la musique techno un certain « son des années 1980 » qui lui plaît, avec notamment l'usage de synthétiseurs. Puisque l'écocentre possède un système de son de qualité et qu'il est situé dans une zone isolée, elle et ses collègues restent parfois après la fermeture pour prendre une bière et écouter de la musique à un fort niveau d'intensité.

## **Jocelyne**

Jocelyne apprécie écouter de la musique en voiture à partir de la radio ou d'albums qu'elle achète, par exemple de la musique québécoise telle Isabelle Boulay, ou encore du rock anglophone comme the Police. Lorsqu'elle marche, elle se motive avec de la musique entraînante, soit de la musique « dancing très populaire » à partir de l'application iTunes de son téléphone intelligent. Bien qu'elle estime écouter souvent les mêmes artistes, elle en découvre aussi de nouveaux, par l'entremise de ses deux filles, de la télévision, ou de la radio. Que ce soit de la musique rock, une valse ou de la musique entraînante, c'est la mélodie qui va retenir son attention. Lorsque cela se produit, elle va parfois noter la référence pour ensuite se procurer la musique avec iTunes ou en achetant l'album CD.

---

<sup>160</sup> Le Divan Orange est un bar et salle de concert à Montréal qui favorise des groupes de la relève. Le diffuseur a fermé ses portes au printemps 2018 en raison de sa situation financière précaire.

Si les sorties culturelles représentent une occasion de divertissement qui procure un sentiment de joie et de bien-être, elle n'a pas eu l'occasion d'assister à des concerts ou à d'autres activités culturelles depuis qu'elle est à la retraite. Son mari et elle quittent fréquemment leur domicile situé à Terrebonne afin de voyager en bateau, ou bien ils sont occupés à aider leur famille. Chaque année, elle assiste néanmoins aux festivités organisées par sa ville où des artistes comme Marc Hervieux offrent un spectacle. Lorsque son mari travaillait pour un concessionnaire automobile en 2012, ils ont participé à une convention à Vienne où ils ont reçu des billets pour assister à un opéra pour la première fois. *Madama Butterfly* fut pour elle une révélation, malgré le fait que son mari et sa fille se soient quant à eux endormis durant le concert. Depuis cette expérience, elle a écouté des opéras à la télévision, par exemple *Carmen*, bien que le support de la télévision ne puisse rendre compte de l'expérience en salle qu'elle a vécue à Vienne. Pour Jocelyne, la qualité d'un concert dépend de la passion que les artistes vont dégager, et de la familiarité qu'elle a avec l'artiste ; elle doit savoir à quoi elle peut s'attendre de l'artiste.

Elle a grandi dans une famille où la musique occupait une place importante. Son père jouait de l'accordéon, sa tante chantait de l'opéra, et l'un de ses oncles lui faisait découvrir sa collection de vinyle lorsqu'il visitait sa famille. Il faisait jouer Paul Anka et tout le monde dansait. Avec son frère et ses six sœurs, ils ont reçu des notions musicales et son père les faisait chanter, souvent des chants de Noël. Leur famille participait également aux festivités de la ville lorsque celle-ci organisait des défilés. Elle a déjà essayé le piano, mais elle a réalisé qu'elle préférerait chanter. Elle n'a pas donné suite à cet intérêt comme ce fut le cas pour trois de ses sœurs qui se sont investies dans des projets de musique par la suite. À 20 ans, elle habitait à Saint-Vincent-de-Paul à Laval et à cette époque elle assistait fréquemment à des concerts tels que *Supertramp*, Charles Aznavour et des comédies musicales. Elle a découvert la musique par l'intermédiaire de la radio et par les des disques (des vinyles) qu'elle achetait.

### **Audrey**

Audrey est infirmière, mère de deux garçons, elle habite à Joliette. Elle aime écouter de la musique en voiture, lorsqu'elle se rend à l'hôpital ou qu'elle rentre du travail. Parfois, elle écoute le poste de radio « Espace musique » (100,7), alors qu'à d'autres moments elle préfère écouter les albums de sa collection musicale à partir de son téléphone intelligent, ou encore des listes de lecture suggérées par iTunes afin de découvrir de la nouvelle musique. Lorsqu'elle cuisine le soir,

ou qu'elle veut se détendre, elle écoute de la musique classique ou jazz. Peu importe le contexte, elle prend le temps de choisir intentionnellement ce qu'elle a envie d'écouter, une musique qui reflète l'état d'esprit dans lequel elle se trouve, sans quoi elle préfère le silence.

Elle apprécie certains artistes en particuliers tels que John Mayer, ou des artistes québécois tels que Franklin Electric, Peter Peter et Alexandre Poulin. Les genres musicaux peuvent varier, pourvu que les paroles véhiculent une réalité à travers laquelle elle peut se reconnaître. Présentement, elle ne supporte plus le thème de l'amour où les artistes semblent ne vivre que pour l'amour de l'autre. Il fut un temps où cette conception de l'amour correspondait à une phase de sa vie, laquelle est dorénavant révolue. Elle apprécie également les paroles qui témoignent de l'authenticité de l'artiste dans toute son humanité sa complexité. Ces qualités l'ont conduite à s'intéresser à la personnalité de Safia Nolin pour sa nature profonde qui ne cherche pas l'approbation des autres. Peter Peter est pour elle également un exemple d'artiste authentique, en quête d'« exploration de lui-même » et frôlant parfois la bipolarité. À l'inverse, elle déteste la musique pop de Katy Perry parce qu'elle sent que cette dernière n'est pas authentique. Lorsqu'elle était jeune, sa mère écoutait beaucoup de chansons d'amour tristes, mélancoliques, lesquelles jouaient aux stations 105,7 Rythme FM ou 107,3 Rouge FM<sup>161</sup> chaque fois qu'elles étaient en voiture. C'est d'ailleurs de cette façon, selon elle, qu'elle s'est intéressée aux paroles, bien qu'elle n'appréciait pas ce genre de musique. Parfois, il lui arrive de réécouter ces postes pour le réconfort que lui procure le souvenir d'enfance lié ces chansons.

Ce qui l'intéresse dans le fait d'aller voir un artiste sur scène, c'est « l'humain derrière la musique ». Elle doit en apprécier la personnalité et que celle-ci suscite son admiration. En concert, l'artiste doit être en mesure de communiquer son plaisir d'être sur scène, et de susciter un bel échange avec le public. Peter Peter et John Mayer sont des artistes qu'elle a vus à maintes reprises en concert. Par exemple, elle a assisté à deux concerts de John Mayer présentés dans des contextes différents, notamment une fois au Centre Bell et une autre fois à Toronto à l'extérieur. Dans le cas du premier concert, elle n'avait pas ressenti que le guitariste était émotionnellement présent, ce qui l'avait déçue. La grandeur de la salle aurait d'autant plus contribué à la distance instaurée entre l'artiste et le public. À Toronto, cependant, elle avait été émue par le plaisir que transmettait John

---

<sup>161</sup> Il s'agit de stations de radio québécoises qui diffusent l'actualité des musiques populaires Rythme FM est une station de radio située à Laval alors que Rouge FM est située à Montréal.

Mayer. Elle se rappelle également avoir vu Alexandre Poulin à plusieurs reprises, dont une fois au Monte-Carlo à Repentigny, une salle intime qui peut accueillir 150 personnes tout au plus. Elle avait apprécié le concert où l'artiste leur avait raconté une histoire, tissant de cette façon une proximité avec le public. De manière générale, lorsque son horaire le permet, Audrey est partante pour accompagner des amis à des concerts où elle ne connaît pas l'artiste ; c'est de cette façon qu'elle a d'ailleurs découvert le groupe Franklin Electric. Elle accorde beaucoup d'importance au fait de pouvoir partager de la musique avec ses amis ; elle leur suggère souvent des chansons à partir de liens YouTube, et vice versa.

### **Patrick**

Patrick habite sur la Rive-Sud où il travaille comme représentant pour des compagnies reliées au *skateboard*, au *snowboard* et au surf, depuis 5-6 ans. Âgé de 37 ans, il a voyagé durant 20 ans alors qu'il pratiquait le *skateboard* de manière professionnelle, commandité par des marques. La musique l'accompagnait pendant ses journées de *skateboard*. Patrick apprécie écouter de la musique hip-hop lorsqu'il pratique ce sport, puisque ce genre de musique lui permet de demeurer détendu et de prendre le temps de réfléchir avant de poser un geste. Bien qu'il apprécie le punk de la fin des années 1990, ce genre musical le rendait agressif et le portait à chuter, car il était plus agité et prenait moins le temps de réfléchir à ses mouvements. C'est plutôt en conduisant qu'il peut apprécier ce genre musical, particulièrement les groupes NOFX et Pennywise.

Il apprécie le punk pour le caractère contestataire véhiculé notamment par les paroles, lesquelles dénoncent fréquemment des situations d'injustice sociale. Certains artistes punks peuvent par exemple se mettre dans la peau d'enfants victimes d'agressions et ainsi contester l'injustice vécue. C'est d'ailleurs ce même caractère contestataire qui l'a conduit à apprécier le rap. Cela dit, bien que les paroles soient importantes, le rythme et la mélodie doivent « bien aller ensemble ». Il a de la difficulté avec le rap actuel où les rythmes, bien que recherchés, sont accompagnés de paroles qui font la promotion d'un style de vie lié à des voitures de luxe, à la quête d'argent et au manque de respect pour les femmes. Selon lui, le rap des années 1990 était plus authentique, bien que les rythmes moins intéressants, puisque limités à un échantillon remis en boucle. Il juge que les groupes actuels de rap se sont détournés de leurs « racines », puisque la musique rap est à la base un genre « qui vient de la rue », et représente un « moyen que les gens pauvres avaient pour s'exprimer ». Il apprécie la musique rap en tant que moyen accessible à tous



pour faire entendre la voix du peuple et dénoncer des injustices sociales. Il préfère ainsi les petites productions à faibles moyens, où la réalité des artistes que véhiculent les mots est celle « du peuple », et dont les sons sont plutôt *lo-fi*, en ce sens où ils sont produits par une technologie accessible à tous.

C'est à 17 ans que Patrick a découvert l'un de ses groupes rap préférés, IAM, en écoutant le film *La Haine*. Il a grandi au sein d'une famille monoparentale qui vivait dans des conditions modestes. À cette époque, le rap qu'il écoutait l'encourageait en ce que la musique véhiculait un message d'espoir. Il se reconnaissait dans les paroles, selon lesquelles ce n'était pas la pauvreté qui définissait son identité et qu'il était possible de surmonter toute situation difficile. Désormais, il écoute la musique rap surtout à partir d'une station de radio de France, OKLM, laquelle diffuse à la fois du rap francophone et anglophone, ainsi que du rap plus *old school*. Lorsqu'il ne fait pas de *skate*, il écoute de la musique en conduisant ou lorsqu'il reçoit des amis pour souper. Dans le cadre de ce contexte, la musique doit refléter l'ambiance qu'il recherche. Côté concerts, il a vu plusieurs fois IAM et Drake. Pour lui, les concerts sont d'abord une occasion de passer du temps de qualité avec ses proches. Récemment, il a assisté au concert de Drake à Toronto, expérience qu'il a appréciée. Pour cette occasion, Drake avait invité d'autres artistes à partager la scène à ses côtés, et des musiciens utilisaient des instruments tels que la guitare et la batterie pour accompagner le rappeur. Peu de temps après ce concert, il est retourné voir l'artiste, cette fois-ci à Montréal, au Centre Bell. Cette expérience n'a cependant pas été à la hauteur de ses attentes puisque Drake était seul sur scène et se contentait de rapper à partir d'une musique enregistrée, et non pas à partir d'instruments comme ce fut le cas à Toronto.

Les participants du deuxième groupe ont des réalités variées : certains participants habitent en banlieue ou à Montréal, ont des enfants, travaillent à temps plein ou sont à la retraite. À l'instar du premier groupe, les participants du deuxième groupe entretiennent un rapport à la musique qui est tout autant singulier. Pour certains participants, la musique permet d'instaurer une ambiance, de synchroniser ses gestes dans le cadre d'une activité sportive (marche, skateboard), de dénoncer une injustice ou encore de prendre le pouls de ses états d'âme. La mise en commun des portraits provenant des deux groupes de participants permet de dégager certains traits qui se rapportent

notamment à l'étude qu'a menée Hennion auprès d'amateurs de musique classique<sup>162</sup>. On constate que les conditions de découverte passent dans certains cas par le réseau des proches<sup>163</sup>, pour certains participants tels qu'Audrey, Jessica, Jocelyne, Gaël et Loulie. Les médias constituent un vecteur de découvertes musicales<sup>164</sup>, notamment à partir de films (Fanny, Patrick), ou à partir des supports tels que la télévision ou une station de radio disponible sur téléphone intelligent ou en voiture (Patrick, Fanny, Audrey, Jocelyne). De plus, hormis Loulie dont les goûts musicaux se limitent principalement à un groupe particulier, les participants affirment apprécier des genres musicaux variés et qui sont mis sur le même pied d'égalité<sup>165</sup>. Ils apprécient dans la musique des aspects variés. Par exemple, certains participants (Audrey, Charlie, Jessica, Fanny) conçoivent la musique comme « moyen de (re) construire une intimité » et « meubler un intérieur »<sup>166</sup> en ce sens où la musique leur permet de prendre le pouls de leurs émotions, de les vivre pleinement et d'y trouver un réconfort. Elle permet aussi d'accompagner des contextes particuliers tels que les tâches ménagères (Fanny), la cuisine, le travail intellectuel (Charlie), le sport (Patrick, Charlie, Jocelyne), d'éviter la solitude (Gaël). Cette diversité d'usage de la musique rejoint ce qu'Hennion appelle « la colonisation du quotidien » en ce sens où la musique est associée à toutes les situations possibles :

Les ressources techniques modernes ont permis que la musique soit mise à la disposition quotidienne de l'amateur, et réciproquement. Des témoignages variés attestent de l'importance de cette forme inédite d'expérience de la musique, qui se décline en modulation libre et variée des goûts et attirances selon les moments, les situations et les dispositions<sup>167</sup>.

On note par ailleurs que les goûts évoluent dans le temps, puisque les participants étaient en mesure de résumer les grandes lignes de leur rapport à la musique, notamment les « phases » qu'ils ont eues, lesquelles ont évolué en relation avec des supports d'écoute variés. Par exemple, Gaël a récemment délaissé les listes de lecture numériques disponibles sur son téléphone intelligent puisqu'il avait l'impression de ne plus réellement écouter la musique. En effet, ses listes de lectures sont jouées de manière aléatoire, regroupent des artistes variés et possèdent infinité de morceaux de musique. Il a ainsi redécouvert le plaisir que lui procure l'écoute de la musique à

---

<sup>162</sup> Hennion, Antoine, *et. al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>165</sup> Voir Peterson et Hennion.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 147.

partir du vinyle puisque ce support l'oblige à écouter l'entièreté d'un album de manière intentionnelle. On constate que le support est lié à un rapport particulier à la musique, puisque l'écoute de celle-ci est ancrée dans la réalité quotidienne des participants et médiée à partir de supports qui permettent la diffusion de la musique. Les participants font usage des supports (téléphone cellulaire, radio, iPod, table tournante) qui leur permettent d'obtenir les effets recherchés (rythmer une manière de marcher, se concentrer, se détendre, etc.). Ces usages de la musique, liés à un rapport singulier à la musique qui a été lui-même consolidé au fil des expériences passées, seront pris pour compte dans la manière dont les participants assisteront à un concert associé à un genre musical avec lequel ils ne sont pas familiers. En effet, nous verrons que les participants chercheront dans l'expérience de concert de musique contemporaine les qualités qu'ils associent au plaisir musical dans leur pratique quotidienne.

### **Chapitre III : L'expérience des participants**

Ce chapitre a pour objectif de rendre compte de la manière dont les participants ont vécu l'expérience de concert. Pour rendre compte de celle-ci, trois niveaux de l'expérience seront relevés : les démarches et représentations en amont du concert, les interactions suscitées pendant le concert à partir d'objets, d'acteurs, de supports et de dispositifs qui ont été significatifs auprès des participants en ce qu'ils ont suscité des émotions, des réflexions, des questionnements, ou des comportements adaptés à la situation. Finalement, le troisième niveau est le retour sur le concert, partie qui fait état de l'évolution des représentations des participants à la suite de l'expérience au concert. Ce chapitre permettra au lecteur de comprendre ultérieurement au chapitre IV, le point de départ à partir duquel nous avons analysé, à un premier niveau, le savoir-faire mis en œuvre par les participants pendant le concert, en regard des dimensions éthiques et techniques, et à un deuxième niveau, en quoi l'expérience de concert éclaire le caractère dynamique du goût, lequel est à la fois ancré dans la pratique des spectateurs et appelé à évoluer au gré des expériences vécues.

Dans le cadre de la première partie, afin d'éclairer les représentations des participants vis-à-vis de la musique contemporaine avant le concert, nous avons posé à chaque participant lors de l'entretien pré-concert des questions ouvertes telles que « d'après toi, quel sera le profil des publics dans la salle ? », « comment le concert va-t-il se dérouler ? », « qu'est-ce que signifie le terme musique contemporaine ? », « comment sera l'ambiance ? ». Ensuite, il leur a été demandé s'ils avaient fait des démarches quelconques pour se préparer au concert, entre l'entretien pré-concert et l'entretien post-concert. Ces démarches peuvent prendre des formes variées : avoir écouté des extraits de musique, lu un article au sujet de la musique contemporaine, demandé à des proches s'ils avaient déjà assisté à un concert semblable, etc.

La deuxième partie vise à restituer la sortie au concert. Pour ce faire, je me suis appuyée sur les données recueillies dans le cadre du groupe de discussion et de l'entretien individuel postconcert. En demandant aux participants de se prononcer sur leur appréciation du concert, ils ont partagé spontanément leurs impressions, ce qui m'a permis de relever les éléments du concert qui ont été significatifs, que ce soit en suscitant des interactions, au niveau des émotions ressenties, des actions posées, des manières d'écouter, etc. Cela m'a permis de cibler également les aspects qui ont tantôt suscité des consensus entre certains participants, tantôt des débats. Ensuite, lors du deuxième entretien, j'ai été en mesure de revenir sur les aspects que les participants ont jugé significatifs afin de comprendre ces derniers plus en profondeur. En effet, dans une discussion de

groupe, certains participants s'expriment davantage que d'autres. L'entretien postconcert a permis d'offrir une occasion supplémentaire et différente afin que chaque participant puisse s'exprimer au sujet de leur expérience. Lors de l'entretien individuel postconcert, j'ai notamment demandé aux participants de m'expliquer l'état d'esprit dans lequel ils sont arrivés au concert, comment ils ont vécu tel aspect abordé préalablement lors du *groupe de discussion*, afin de comprendre les interactions survenues lors du concert.

La troisième partie s'appuie essentiellement sur les données recueillies lors de l'entretien individuel postconcert. Nous avons demandé aux participants si le concert avait différé de leurs attentes, en émettant l'hypothèse que l'expérience confronte les représentations préconcert des participants et appelle à ce que celles-ci évoluent en aval du concert. Le cas échéant, il leur a été demandé d'expliquer comment ils concevaient dorénavant la musique contemporaine, après avoir participé au concert. Cela m'a permis de retracer le caractère évolutif des représentations à partir de l'expérience du concert, en relation notamment avec la première partie. Ensuite, j'ai posé des questions visant à cibler les échos du concert sur la réalité quotidienne des participants, à savoir si le fait d'avoir participé au concert a eu une influence sur le rapport des participants à la musique.

Dans le cas des trois parties de ce chapitre, les réponses des participants ont été mises en commun afin de montrer, à un premier niveau, la manière dont la diversité des profils peut susciter des représentations semblables, des émotions partagées, des comportements semblables à partir d'un élément du concert. À un deuxième niveau, cette mise en commun permet d'éclairer la subjectivité de chaque participant quant à la manière dont ils ont perçu certains aspects du concert et comment ils s'y sont ajustés personnellement. Soulignons que les propos des participants seront reportés tel qu'ils ont été énoncés à l'occasion des entretiens menés individuellement et du *groupe de discussion*.

### **3.1 Avant le concert : représentations**

À la question « que signifie la musique contemporaine à ton avis ? », les participants étaient hésitants à se prononcer : leur réponse débutait souvent par « je ne sais pas ». Si certains m'ont avoué qu'ils espéraient que je leur explique la signification du terme, d'autres avaient comme intention de se renseigner avant le premier entretien, mais n'y ont toutefois pas donné suite :

Gaël : Je [ne] sais pas, c'est ça que j'allais dire, j'aurais dû regarder un petit peu (rires). C'est ça que je me demandais, comme [nt] est-ce que j'étais supposé faire des recherches ? Mais je

me suis dit que j'attendrais l'entretien pour voir... J'espérais que tu me l'expliques, mais là c'est moi qui dois te l'expliquer !

Audrey : J [e] [n] » ai pas été voir [ce que signifiait le terme musique contemporaine]. Je voulais y aller, mais je n'y suis pas allée.

Jessica : Hummm... même en plus ce matin je me suis dit en me levant que j'étais pour aller voir dans le dictionnaire c'était quoi « contemporain » juste parce que là j'étais comme « est-ce que ce que je pense est la bonne chose ? » et finalement je n'ai même pas eu le temps d'y aller parce que j'ai mon fils alors j'ai dû aller le mener à la garderie.

Devant ce terme qui n'est pas familier pour les participants, les définitions sont variées. Pour certains, la musique contemporaine n'évoque « pas grand-chose » (Loulie), ou « quelque chose de sérieux et de structuré » (Patrick), alors que d'autres soulignent le caractère « actuel », « de notre époque », « nouveau », du genre musical :

Jessica : Ben je sais pas j'avais l'impression que « contemporain » ça voulait comme un peu dire « notre époque » ou quelque chose d'actuel. Donc je sais pas dans ma tête je me disais que finalement c'est peut-être un genre de musique classique, mais plus actuel, qui aurait évolué dans le temps, et que dans le fond ça serait ce que c'est maintenant.

Audrey : Je ne sais pas, contemporain c'est pas un peu... du temps ? Tu sais quand on parle de décorations contemporaines je me disais... c'est actuel, mais en musique ça réfère à quoi ? J'en n'ai aucune idée.

Jocelyne : Ben c'est la musique plus d'aujourd'hui... contemporain [es]. C'est les nouveautés, les... ça me dit ça à peu près.

Gaël : Vite fait, je dirais que c'est une adaptation moderne du classique dans tout ce qu'on voit, mais qu'en même temps ce n'est pas restreint à quelque chose, tu pourrais faire ça avec n'importe quoi. Je saurais pas trop quoi dire de plus.

Charlie a souligné le rapport au temps et à l'histoire :

Charlie : ça peut être beaucoup de choses, ça peut transmettre comme histoire n'importe quoi, c'est très large pour moi on dirait, mais je sais pas ce qui pourrait rentrer dans cette catégorie-là. Ce serait lié à l'histoire.

Audrey relève par ailleurs l'exploration à laquelle la musique pourrait s'adonner :

Audrey : Je ne sais pas hum... c'est le mot contemporain qui me... ça me donne l'impression que c'est une exploration, c'est drôle hein. Je ne sais pas pourquoi, quelque chose qui sort un peu... je ne sais pas comment expliquer mon idée là, mais c'est vraiment ça que j'imagine.

Dans les mots des participants, la musique contemporaine renvoie à d'autres formes d'art, la danse ou même la décoration intérieure :

Fanny : Ben là je vais directement penser à la danse, la danse c'est un mélange de plein de chose, donc j'imagine que ça doit être ça, un mélange de plein de chose.

Audrey : [...] C'est un terme qu'on entend aussi souvent [à la radio 100.7], « ah, c'est de l'art contemporain... » C'était toujours un mot qui m'énervait parce que j'étais « ah, c'est quoi contemporain ? » peut-être une décoration contemporaine ? je me disais « c'est quoi ça » (rires), fek ça a toujours été incompris tsé, dans ma tête. [...]

Jocelyne : [...] j'ai vu souvent des annonces de spectacle de ballet ou de choses contemporaines comme ça là, mais vraiment de la musique... non. [...]

Lorsque je leur ai demandé s'ils avaient déjà assisté à un concert de musique contemporaine, Gaël fut le seul à répondre par l'affirmative, alors que Charlie partagea son expérience à un concert de danse contemporaine, expérience qui selon elle se rapproche le plus de l'objet de la question :

Gaël : j'ai vu plusieurs trucs, mais rien de très contemporain/moderne, j'ai vu un ou 2 amis en musique qui m'ont déjà invité, mais ça fait peut-être 4-5 ans que je me rappelle pis eux faisaient vraiment de la guitare contemporaine, c'était une adaptation de *Star Wars*, ce qui est quand même vraiment intéressant, mais c'était comme « ouain ».

Charlie : C'était à l'Agora de la danse, il y a 6 ans, au cégep, pour mon cours de psychologie. C'était vraiment cool, plutôt particulier. Le prof a décidé de nous amener voir ça pour faire une sortie culturelle. On a parlé un peu de mémoire, des neurones miroirs par rapport aux danseurs. C'était intéressant, j'ai aimé ça, mais je ne peux pas dire que j'ai tout compris par contre. Au niveau de la musique, c'était très saccadé des fois, d'autres, plus calmes, d'autres en silence.

À la lumière de ces réponses, pour les participants, le terme « contemporain » renvoie à l'actualité et à la nouveauté. La musique contemporaine serait une « adaptation moderne du classique », « un genre de musique classique [...] qui aurait évolué dans le temps ». Sans avoir assisté à un concert de musique contemporaine par le passé (sauf Gaël), les participants peuvent également s'appuyer sur la familiarité qu'ils ont avec d'autres disciplines ou formes d'art comme l'histoire, la danse, la décoration, pour attribuer des qualités semblables à la musique contemporaine. Ils en soulignent la vastitude, attribuent à ce genre musical une liberté d'exploration, mais aussi un caractère sérieux et mesuré. Pour reprendre les termes employés par les participants, la musique contemporaine peut être « un mélange de plein de choses », « ne pas suivre de règle », « explor [er] » et dégager quelque chose de « sérieux », « structuré ».

## **Les attentes vis-à-vis du concert : déroulement, atmosphère, publics**

Une fois que les participants ont discuté la représentation du terme « musique contemporaine » qu'ils se faisaient de ce genre musical par l'entremise d'une tentative de définition du terme « musique contemporaine », la discussion s'est orientée vers les attentes qu'ils avaient vis-à-vis du concert, en regard de l'ambiance, des publics, du déroulement, etc. Ces attentes ont été formulées à partir des quelques informations transmises aux participants à l'occasion du premier entretien : le lieu du concert et le genre musical. Toutefois, le terme « musique contemporaine » n'a pas été expliqué puisque l'objectif était de comprendre les représentations évoquées par le terme, et de laisser la liberté aux participants d'entreprendre des démarches en amont du concert pour notamment se renseigner davantage à ce sujet. Pour comprendre les attentes vis-à-vis du concert en lien avec leurs représentations du genre musical, les participants ont été questionnés sur des aspects qui constituent le monde de la musique contemporaine par le biais du concert (les supports, les publics, l'atmosphère et le déroulement).

### **La nature du concert et son déroulement**

Si plusieurs participants n'avaient aucune attente, d'autres se questionnaient à savoir si la musique serait chantée ou non :

Charlie : je ne sais vraiment pas à quoi m'attendre on dirait. Bien il y aura des musiciens, comme un orchestre, un chanteur ? Pas nécessairement, ça peut être instrumental.

Loulie : je ne sais pas, probablement qu'il n'y a pas de paroles beaucoup, mais ça se peut qu'il y en ai [t] ;

Fanny : classique ? Musique populaire ? Angèle Dubeau, dans ce style-là ? Quelque chose de plus instrumental, mais peut-être qu'il y a les deux aussi.

Pour Jessica, la musique contemporaine est dans une certaine mesure liée à la musique classique, mais pourrait remettre en cause « la tradition », par exemple en ce qui a trait à la disposition des instruments sur scène :

Jessica : peut-être que vu que c'est contemporain ils veulent redéfinir, pas redéfinir, mais modifier la tradition, peut-être en faisant les choses différemment. Admettons que tu vas voir un spectacle de musique classique, généralement il y a toujours un ordre au niveau des instruments, je ne pourrais pas nécessairement dire, mais il me semble que les cordes sont plus à l'avant, les vents à l'arrière, mais dans le cas du concert, peut-être que ça va changer. Des fois les gens aiment garder certains trucs de l'époque aussi, surtout si ça fonctionnait bien, et



au fond il y a sûrement une idée derrière ça, une logique. Donc hum... mais non j'ai aucune idée, je ne sais même pas si ça implique autant de gens qu'un orchestre.

Au niveau du déroulement du concert, plusieurs entrevoyent la possibilité d'un entracte, peut-être d'une première partie présentant une autre forme artistique que la musique :

Jessica : je ne sais pas, peut-être qu'il pourrait y avoir une première partie, mais de quelque chose de complètement différent... je ne sais pas... je... mais là encore une fois c'est moi... peut-être que ça pourrait être quelqu'un qui récite un genre de poème ou quelqu'un qui fait un genre de slam... ou bien juste rien justement... ou bien une présentation qui dit « bonjour, nanana... » (rires)

Gaël : si ça dure un moment, peut-être un entracte, sinon il ne sait pas trop ; je ne pense pas que ça soit si différent qu'un spectacle en général.

## **L'atmosphère**

En ce qui concerne l'atmosphère, des participants s'attendaient à ce qu'elle soit plutôt formelle :

Charlie : Déjà qu'on s'assied, donc ça doit être assez calme, j'imagine que les gens seront à l'écoute. Je dirais plus formel qu'informel.

Gaël : [...] ben quand même quelque chose de sérieux, d'assez formel, format assis, et là on va assister à quelque chose de bon.

Jocelyne, quant à elle, s'attendait à l'inverse :

Jocelyne : ben... je m'attends à une ambiance assez... vivante là, quelque chose de... pas trop classique là, quelque chose qui bouge, quelque chose qui se dénote là.

Pour d'autres, la question de l'ambiance renvoyait à la salle de concert et aux publics :

Fanny : Je ne sais pas je ne suis jamais allée à l'Agora, en même temps si c'est à l'UQAM il devrait y avoir plus d'étudiants.

Le nom de la salle évoque pour Jessica et Audrey une ambiance informelle :

Jessica : Ben puisque c'est à l'usine C, j'ai l'impression que c'est pas si formel que ça là... Non je pense que j'y suis jamais allée... j'ai une petite idée... c'est un théâtre ça non ? C'est plus petit il me semble, indépendant là ? J'associais un petit théâtre non pas à de la frivolité, mais à quelque chose de plus ouvert à plein de trucs différents, un peu éclectiques là, donc hum... que justement qui sont pas très formels.

Audrey : Hum... ça sonne comme quelque chose de cool là, quelque chose d'effervescent. Je ne sais pas pourquoi j'ai ça dans la tête. Ça sonne découverte, pas dans les sentiers connus.

## Les publics

À la question « quel genre de personne va-t-il y avoir dans le public ? », les réponses furent très variées. Pour Jessica, la musique contemporaine était associée à la musique classique, genre musical qui renvoie à des publics d'un certain âge :

Jessica : j'ai l'impression, c'est peut-être moi qui porte un jugement, mais on dirait que la musique classique en général ça attire juste un certain genre de personne, peut-être pas âgées, mais d'un certain âge, puis je dirais malheureusement parce que c'est comme si justement c'était fermé. Hum... et je sais pas j'aurais l'impression que ce serait des gens un peu plus aisés au niveau... En fait, je ne sais pas... c'est comme s'il y a certains trucs dans la société ou dans la culture qu'on dirait qu'on essaie tout le temps... Là ça tend à s'ouvrir, on essaie de vulgariser un peu tout, par exemple l'Opéra de Montréal font des campagnes pour essayer d'attirer la nouvelle clientèle, dont des jeunes ou des gens qui ne sont pas nécessairement riches, même que je pense qu'ils ont certains spectacles à prix réduit pour attirer justement plus de monde... alors je sais pas, dans ma tête j'ai l'impression que c'est le même genre de trucs par rapport à ça, mais peut-être que je me trompe... que ça serait le même genre de monde, donc des gens plus aisés...

D'autres considèrent plutôt que la musique contemporaine attire des jeunes :

Loulie : je suppose que ça va être juste des jeunes qui vont être là-bas, surtout si c'est à UQAM, mais je n'ai pas de portrait en tête.

Audrey : Je les imagine un peu dans la *vibe montréalaise*, un peu comme des concerts genre Franklin [Electric], un peu... c'est drôle à décrire, je ne sais pas le terme comment l'utiliser, tu sais l'esprit ouvert, pas trop sérieux, coincé, pincé. Là je te dis une image, sans avoir entendu la musique alors je ne sais pas pantoute... on dirait mi-vingtaine, fin trentaine ?

Les autres participants s'attendent davantage à croiser des personnes un peu plus vieilles :

Gaël : ça va être clairement des personnes un peu plus âgées je dirais, je sais pas, je suis déjà allé voir un opéra et ce n'était pas très jeune. Je dirais entre 40 et 60 ans, peut-être.

Fanny : plus des adultes de 45 ans et plus, personnes âgées, peut-être des étudiants en musique aussi.

Patrick : je dirais 35-65 ans, des gens ouverts et tranquilles.

Charlie : toutes sortes de personnes, peut-être moins de jeunes en bas de 25 ans ; je dirais en haut de 25 ans.

Il est intéressant de noter qu'à partir d'informations liées au concert (salle de concert, heure), ces éléments participent de la représentation de la musique contemporaine en tant que genre musical. D'emblée ce genre est associé à un public âgé et revêt un caractère « sérieux ». Les représentations qu'ils construisent par rapport à la musique contemporaine avant d'avoir mis les

pieds à un concert de ce type seront appelées à évoluer ; des décalages devraient apparaître lorsqu'ils reviendront sur le concert au cours du *groupe de discussion* et de l'entretien postconcert ; cette question sera abordée ultérieurement.

## Démarches

Après le premier entretien, les participants ont reçu par courriel les informations sur le concert telles que le nom de la SMCQ, la date, l'heure, la salle, et un lien pour accéder à ces informations sur le site de la SMCQ. Une fois le courriel ouvert, Loulie s'est servie du moteur de recherche Google pour se renseigner sur l'ensemble McGill. Elle s'est ensuite demandé si le concert serait en anglais ou en français puisque l'ensemble McGill est associé à une université dont la langue parlée est l'anglais, alors que l'UQAM est une université francophone.

Gaël, de son côté a questionné ses collègues au sujet de la musique contemporaine. Comme ces derniers ne s'y connaissaient pas plus que lui en matière de musique contemporaine, il a compris qu'il n'était pas le seul. Il a regardé sur Google ce que signifiait le terme « musique contemporaine », et il est tombé sur une page de Wikipédia qui expliquait l'essor du genre musical dans le contexte d'après-guerre. Audrey a visité le site de la SMCQ et a noté qu'il y avait une « belle description », que « c'était cool quand même » puisque le concert impliquait des disciplines artistiques variées, notamment la poésie<sup>168</sup>. Jocelyne, elle, s'est plutôt intéressée au lieu : elle a vérifié l'emplacement sur Google Maps. Ensuite, elle a regardé sur internet, mais elle n'a pas trouvé « grand chose d'explicatif » alors elle n'a pas vraiment cherché plus loin. Patrick a repensé à l'idée qu'il assisterait prochainement à un tel concert, mais il n'a pas fait de démarche pour en savoir plus puisqu'il préférait attendre et découvrir une fois rendu sur les lieux.

Quatre participantes (Fanny, Charlie, Loulie et Jessica) se sont servies de leur carnet pour y noter des réflexions et des questions que suscitait l'idée d'assister au concert. Jessica y a inscrit par exemple la définition qu'elle a trouvée des termes « musique » et « contemporain », et a visiblement fait des recherches sur ce genre musical puisque la définition du terme « atonalité » figurait dans son carnet. Elle a également écrit « désordre épouvantable ; chaos ; difficile d'apprécier ».

---

<sup>168</sup> Pour plus de précisions liées aux poèmes de l'œuvre de Bhagwati, le lecteur pourra se référer au chapitre III à la section « terrain ».

Charlie, quant à elle, a écrit le fait qu'elle est allée écouter de la musique contemporaine à partir de YouTube, notamment les deux premiers extraits suggérés, « Le cycle de la vie<sup>169</sup> » et « Dans tes rêves<sup>170</sup> », lesquels n'étaient pas associés à un artiste en particulier. Elle a indiqué les avoir trouvés très intéressants et inspirants, et que ça lui a donné envie de les rejouer au piano. L'écoute de ces extraits a changé la représentation qu'elle avait de la musique contemporaine puisqu'elle a écrit « je crois que la musique contemporaine est une musique innovante, plus innovante que celle que j'ai entendue dans ces vidéos. » Fanny a écrit qu'après le premier entretien, elle commençait déjà à repenser aux réponses qu'elle avait formulées, notamment à la question des publics. En constatant que l'heure du concert était à 21 h, elle s'est dit qu'elle ne pensait plus que des personnes âgées seraient présentes. Elle a également indiqué que plus elle y pensait, moins la musique contemporaine lui semblait instrumentale, voire classique. Elle s'est dit que puisque le terme « contemporain » est synonyme de « moderne », le genre musical devait plutôt être composé de sons électroniques, patents d'une tendance actuelle. Comme elle n'apprécie pas la musique électronique, elle s'est dit qu'elle cesserait ses démarches, préférant se réserver la surprise ; cela lui éviterait d'être déçue si la musique présentée au concert s'avérait « uniquement remixée ou électronique ». Toutefois, elle a consulté la page internet du concert afin de recueillir l'adresse de la salle le jour du concert. Fanny a alors découvert l'image d'un chef aux côtés d'un orchestre. Elle s'est alors dit que le concert serait davantage propice à présenter de la musique classique. Ensuite, à la lecture de description du programme, elle a jugé intéressante la thématique « retour vers le futur » en ce qu'elle était reflétée par la programmation de compositeurs appartenant à des générations différentes. Ses attentes par rapport au concert ont alors changé puisqu'elle s'est dit que le concert transporterait les publics à la fois vers le passé avec des œuvres d'une époque révolue et vers le futur en faisant usage de sons électroniques.

Pour Loulie, le carnet était surtout rempli de questions liées à la présence ou non de paroles dans la musique, le langage qui serait utilisé au concert, si des sièges étaient assignés, et quel genre de publics se trouveraient dans la salle. Elle s'est aussi questionnée au sujet des types d'instruments que les musiciens joueraient, de l'interaction avec le public, et finalement, si elle apprécierait le

---

<sup>169</sup> Les détails de ce morceau ne sont pas spécifiés. Il est toutefois indiqué que l'œuvre relève de la « méthode Colin » pour apprendre le piano à partir de YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=ND62vZZDa94>.

<sup>170</sup> Idem.

concert. Enfin, deux jours avant le concert, elle s'est demandé ce qu'elle porterait, si les publics connaissaient tous « le groupe », et combien de temps durerait le concert.

On constate que dans le cas des deux groupes, les participants ne sont pas confiants quant à la représentation qu'ils se sont faite jusqu'à présent de la musique contemporaine. Toutefois, au fur et à mesure qu'ils posent des actions pour tenter de cerner les caractéristiques du genre musical, que ce soit en écoutant des extraits musicaux, ou simplement en réfléchissant à leurs hypothèses sur ce genre musical, les participants tissent des liens avec la musique contemporaine. Par exemple, à l'écoute d'un extrait de musique contemporaine trouvé sur YouTube, Charlie a eu le goût de rejouer la musique entendue au piano dans le cas de Charlie, ce qui lui a permis une réelle appropriation du genre dans les limites de l'œuvre reproduite au piano. Notons également que les actions et les réflexions sont ancrées dans la pratique et les goûts des participants : Charlie a l'habitude d'utiliser YouTube pour s'inspirer au piano, Loulie accorde une importance aux paroles (théâtre, lecture), Fanny redoute l'usage de sons électroniques — elle déteste la musique techno —, et Gaël se considère comme une personne très « sociale », prompte à parler à son entourage de musique. Les participants déploient également des stratégies personnelles différentes visant à maximiser le plaisir de leur expérience. En effet, Patrick préfère se laisser surprendre pour maximiser l'effet de surprise, et Fanny pour éviter d'être déçue.

### **3.2.1 La sortie au concert : premier groupe**

Le fil du concert sera tracé en ciblant les éléments qui ont été significatifs pour les participants, à partir des interactions suscitées par la sortie au concert. Dans un premier temps, nous rapporterons l'état d'esprit dans lequel les participants sont arrivés dans la salle. Ensuite, lesdits éléments significatifs seront présentés de manière chronologique, en débutant par la première pièce, *Music for a Thousand Autumns* d'Alexina Louie, jusqu'à la création de l'œuvre de Nicole Lizée, *8-bit Urbex*. Les éléments communs sur lesquels les participants se sont exprimés ont par ailleurs été regroupés par thème, notamment le support visuel, les musiciens et l'emplacement des participants dans la salle.

Selon le discours tenu par chaque participant en aval du concert, il semble que certains d'entre eux affirment être arrivés au concert dans un état d'esprit de curiosité et d'ouverture,

notamment Gaël, Fanny et Charlie. Loulie, quant à elle, se sentait plutôt « neutre ». Par ailleurs, Gaël était quelque peu stressé de faire partie de la recherche ; le fait de devoir répondre à des questions par la suite lui a mis une certaine pression, car il sentait qu'il devait être davantage attentif qu'il ne l'aurait été normalement. Puisque le concert était à 21 h 30, Fanny se sentait plutôt fatiguée, mais la participante s'est néanmoins motivée pour se rendre au concert malgré tout.

La première pièce, note Gaël, était joyeuse et lui a permis de voyager grâce à la nature stylistique des musiques du monde :

Gaël : J'avais l'impression que c'était vraiment... ben de ce que je me rappelle c'était vraiment bon parce que je trouvais qu'il y avait des parties qui avaient l'air un peu plus de l'Asie, y'avait du jazz plus.

J.H. : De l'Asie ?

Gaël : Ouais, je trouvais que ça faisait un peu un voyage comme à travers beaucoup de choses, c'était quand même joyeux... je trouvais ça... ça avait l'air joyeux quand même...

J.H. : Qu'est-ce qui fait que c'était joyeux ?

Gaël : quelle question... je sais pas, j'imagine le rythme, ça devait être plus comme... entraînant.

À la fin de la première pièce, les participants ont été confrontés à la convention des applaudissements, ce qui fut marquant. Ils s'y sont alors adaptés en se synchronisant avec les gestes des autres membres du public. Les participants ont relevé un certain malaise survenu en raison de la durée des applaudissements à la fin de la première pièce :

Fanny : Ah, ça c'était malaisant. J'étais juste comme... « j'arrête là ! », un moment donné c'est trop ! pis là comme personne arrête... là « ok, on recommence ! ».

Gaël : Ben oui !

Charlie : Je me suis posé la question

Gaël : Ben surtout que dans la première chanson y'ont comme une longue pause....

Charlie : Oui, est-ce qu'il fallait applaudir là ?

Gaël : Non, clairement pas.

Fanny : Mais là il faut que tu suives le chef d'orchestre c'est lui qui décides quand, quand il bouge pas...

Charlie : Quand il arrive on applaudissait c'est ça... ?

Fanny : Pis quand il finit ben il se tourne pis t'es là « ah, ok ! » [elle applaudit]

Charlie : C'est ça. C'était très formel là.

Fanny : Ben on suit les autres tsé.

Gaël : Ouais... ouais, y'avait des gens sûrement plus habitués.

Loulie : Ben j'ai applaudi quand les gens applaudissaient là

Fanny : rires.

Gaël : Clairement.

Loulie : Tsé des fois y'avait des longs silences, mais y'en avait aussi en plein milieu *fek* je me disais qu'il fallait pas applaudir à ce moment-là, mais c'était vraiment pas fini... tant qu'il ne se retournait pas là.

Charlie : C'est ça...

Loulie : Mais... la première fois quand il y a eu un long silence j'étais comme « ah, c'est peut-être déjà fini... » tsé j'ai pas...

Charlie : J'ai failli aller applaudir [...]

Ensuite, la deuxième pièce du concert, *Rythmes et échos des rivages anticostiens* de Denys Bouliane, a suscité de vifs échanges entre les participants, surtout entre Fanny et Gaël. Pour Fanny, la pièce lui a permis de se « mettre dans un état d'esprit où elle était capable de voir des images, et de [s] » imagin [er] une scène de film » :

Fanny : Ouais. (Rires) La 2e pièce, j'ai vraiment adoré, comme tout le long j'étais... Mon cœur battait.

Gaël : Pour vrai ? moi c'est celle que j'ai trouvé la moins...

Fanny : Ah moi je l'aime, quand j'écoute de la musique comme ça, j'ai tendance à fermer mes yeux et à m'imaginer dans un film, pis là j'étais dans un film de psychose d'Alfred Hitchcock tout le long (rires). Mon cœur faisait « ça comme ça » [elle mime un cœur qui bat] après la fin, mais j'aime ça, ça me donne comme...

Gaël : [c'] était tellement machiavélique, je comprends pas comment t'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 part.

La troisième pièce, *The Body Politic* de Joseph Glaser, a plu à Charlie, qui s'est surtout intéressé à l'addition graduelle des instruments les uns à la suite des autres :

Charlie : ça commençait doucement, puis progressivement un instrument s'ajoutait aux autres, pour que finalement tous jouent ensemble. Lorsque tout le monde jouait ensemble, c'était vraiment puissant et enivrant.

## **Le support visuel**

Dans le cas de la quatrième pièce, *8 -Bit Urbex* de Nicole Lizée, j'ai questionné les participants en leur demandant si la présence d'un écran avait influencé la manière d'écouter la musique, par rapport aux pièces précédentes. Pour Fanny, ce fut le cas :

Fanny : Ouais, définitivement. Ça m'agressait, visuellement.

J.H : Ok, ça te déconcentrait alors t'aimais pas ça ?

Fanny : Ouais, c'est ça !

Charlie : C'était peut-être un peu trop, ouais.

La discussion s'est alors orientée vers le dégoût suscité par les images :

Fanny : La langue... c'est quoi ça ?

Charlie : Oui ! oui oui ! j'étais comme...

Fanny : Quelqu'un peut me l'expliquer ou ça n'a pas rapport pis c'était artistique ?  
 Charlie : C'était peut-être un peu trop ouais.  
 Gaël : Ben au début je trouvais que c'était trop, mais un moment donné ça a comme... ça diminuait tranquillement pis ça avait tout disparu...  
 Fanny : Mais c'est dégueu une langue tsé.  
 Charlie : rires.  
 J.H : Ça suscitait du dégoût, un malaise ?  
 Fanny : Ouais. Mais je pense que c'était le but de ce morceau-là.  
 Gaël : Ouais. Mais moi j'essayais trop de comprendre à cause des images là.  
 Fanny : rires.  
 Gaël : ils construisaient une petite ville pis j'étais là « ah ah, on essaie de construire quelque chose peut-être... » (rires) pis là j'essayais de suivre les idées pis là un moment donné c'était comme... ben là y'avait la langue qui apparaissait...

En entretien, Gaël est revenu sur ce point en affirmant que la présence d'images déconcentrait son écoute. En effet, il avait l'impression que les musiciens passaient alors en second plan puisqu'il ne regardait alors que les images. Charlie, quant à elle, a cessé de regarder les images parce que cela nuisait à son appréciation :

Charlie : Comme les jeux vidéos, ok, c'est le fun, mais quand cette langue-là est arrivée je me suis vraiment demandé c'était quoi ! Là un moment donné j'ai comme trop fixé sur cette langue-là à me demander c'est quoi ça... je perdais vraiment... comme j'appréciais pu vraiment [fait que] j'ai juste arrêté de regarder ça (rires)... ouain... C'est ça... j'ai trouvé ça trop un peu là, ouais.

## **Les musiciens et le chef d'orchestre**

Les spectateurs ont été marqués par le savoir-faire des musiciens, et ont discuté leurs impressions à ce sujet :

Gaël : Y'avait des moments où ils arrêtaient littéralement de jouer pour communiquer avec leurs instruments. « Ta-ta-ta-ta [imitation] ». J'étais là « c'est-tu un dialogue ou juste une pause » ?  
 Charlie : Oui, on dirait que tout est voulu, mais pourquoi...  
 Gaël : ça a l'ai tellement mathématiquement comme... parfait.  
 Charlie : Oui et ils suivent vraiment le chef d'orchestre.  
 Fanny : Ouais, mais y'avaient l'air surpris des fois de ce qu'ils faisaient. Je ne sais pas si c'est un rôle là, mais...  
 Gaël : Je ne sais pas s'ils jouaient un rôle ; moi aussi je me le demandais.  
 Fanny : Ouais parce que pendant la longue longue longue pause, pendant le 1er je pense, y'a une fille qui a commencé à juste « il va tu commencer ? » J'ai senti ça. J'ai senti qu'à la pause était comme « bin là tsé », et qu'ils s'amusaient avec ça, quasiment. Je me demande peut-être que... je ne sais pas !  
 Charlie : Ils étaient en attente du chef d'orchestre « comme ça » [elle imite leurs regards]  
 Fanny : Ouais ils le regardaient « comme ça » sans cligner des yeux



Gaël : Non je sais on dirait des fois qu'ils auraient eu besoin de 2 paires d'yeux. (rires) Il faut qu'ils regardent leur partition pis le chef tout le temps. C'est impressionnant.

Charlie : Pendant la première... le monsieur au piano, il changeait ses pages en même temps que de jouer. C'était comme « wow ».

Charlie est revenue sur l'action des musiciens lorsqu'elle a parlé un peu plus tard dans la discussion de la troisième pièce de Joseph Glaser, *The Body Politic* :

Charlie : [...] je savais que c'était vraiment difficile là les 2 violoncelles un moment donné y'en avait une qui regardait l'autre pour savoir « ok on est ensemble là », tsé, je le sentais là pour elle. [...]

L'interaction entre le chef d'orchestre et les musiciens a suscité à la fois de l'admiration et de l'incompréhension de la part des participants, lesquels se sont questionnés à savoir si les musiciens jouaient un rôle, pourquoi ils utilisaient leurs instruments comme percussions, et sur le rôle et les gestes du chef d'orchestre :

Fanny : [...] Je sais pas à quoi il sert le chef d'orchestre.

Charlie : Ha moi je trouve ça impressionnant, vraiment. Ça doit être essoufflant là pour lui.

Gaël : Oui, pour eux [les musiciens] aussi là. Des fois ils ont l'air de se faire abuser (rires).

Gaël a alors regretté de ne s'être pas davantage renseigné sur le concert puisque ces démarches lui auraient permis de comprendre davantage :

Gaël : Mais ouais avoir su qu'ils parleraient zéro de rien, j'aurais vraiment lu davantage. J'avais vraiment aucune idée c'était quoi ou de où ça s'en allait.

Les autres participants ne s'attendaient pas à ce que quelqu'un prenne la parole avant le concert pour présenter les pièces :

Gaël : Ben... j'imagine que les gens étaient prêts. Il y avait juste moi qui aurais vraiment aimé qu'on m'explique quelque chose.

Charlie : Moi avant chaque groupe je lisais rapidement c'était quoi.

Gaël : Ouais. Parce qu'il doit bien y avoir une idée derrière tout ça.

De manière générale, comprendre l'intention derrière les œuvres permet à Gaël de maximiser son expérience, comme lorsqu'il visite le MAC<sup>171</sup> :

Parce que moi j'ai fini par me dire « c'est pour ça que j'aurais aimé que la personne en parle », parce que tu te dis comme... Quand je vais au MAC, si je connais pas comme l'artiste qui a créé ça, souvent ça veut rien dire, tu regardes ça et tu sais pas trop, mais si la personne t'en parle et qu'elle parle de son processus de création, qu'est-ce qu'il a essayé, comment il s'est rendu là, là t'es comme « ok, y'avait quelque chose d'intéressant derrière tout ça », mais par soi-même des fois c'est comme... tu sais pas trop.

---

<sup>171</sup> Le MAC est l'acronyme du Musée d'art contemporain de Montréal.

À l'inverse, Fanny préfère se laisser guider par ce qu'elle ressent ; elle prend ce que les artistes lui offrent et tout ce qui précède le résultat final ne l'intéresse pas. En ce sens, le fait de connaître l'intention du compositeur pourrait gâcher son expérience, à l'image d'un magicien qui dévoilerait son tour de magie :

[...] Si tu vas voir un spectacle de magicien, t'as pas nécessairement envie de connaître comment il fait ses tours, tu l'apprécies ben plus si tu crois à la magie. Je pense que dans ce sens-là, j'aime beaucoup mieux pas savoir ce qu'il se passe... techniquement dans la pièce.

### **L'emplacement dans la salle**

Pour les participants, l'emplacement de leurs sièges dans la salle — le fait d'être assis à l'avant ou à l'arrière - a influencé son expérience du concert. Pour Fanny, la proximité de la scène lui permettait de remarquer les visages des interprètes. Elle a raconté une expérience antérieure d'un concert de musique classique, à l'occasion duquel elle n'avait été en mesure de remarquer les visages des interprètes puisqu'elle était assise dans les estrades :

Fanny : Ah ouais ! Vraiment, parce que j'en ai déjà vu un. J'avais vu celui de Noël, et tu sais on était dans les estrades, on ne voyait pratiquement pas. Et là je voyais tous les mouvements, leurs faces, j'avais jamais vu leurs faces, ça me faisait capoter. Je comprends rien.

Un peu plus tard, en demandant aux participants ce que changerait le fait d'écouter de la musique contemporaine en concert plutôt qu'à partir d'un enregistrement, Gaël a noté la proximité avec les musiciens comme un élément significatif dans l'expérience de concert en ce que cette proximité avec les musiciens permet de se sentir « avec eux » :

Gaël : Ouais, ben [...], ça vient moins te chercher, je pense, sûrement si t'es pas comme... là sur le moment.

Charlie : Ouais.

J.H : Qu'est-ce qui fait que ça change ?

Gaël : Peut-être comme la présence des musiciens ? t'as quasiment... en plus on était collés sur eux là... j'avais l'impression qu'on avait un contact... avec eux

Charlie : Ouais. hmm hmm.

Si Gaël, Fanny et Charlie partageaient spontanément leurs impressions sur les pièces et les musiciens, pour Loulie, l'absence de paroles la distrait :

Loulie : Eh bien moi honnêtement j'ai rien senti. J'écoute pas de musique, et quand j'en écoute c'est juste pour les paroles, et là y'avait pas de paroles alors je me sentais vraiment

perdue. [Fait que] j'ai pas aimé ça honnêtement. Je décrochais tout le temps parce que y'avait pas de paroles, tsé y'avait rien qui m'accrochait.

Lorsque les participants partageaient leur dégoût de la pièce *8-bit*, Loulie réaffirma sa neutralité, et Charlie, intriguée, la questionna davantage à ce sujet :

Loulie : Ben moi j'ai vraiment rien ressenti (rires de tous). Je comprends pas ce qu'on était censé ressentir (rires).

J.H : C'est correct !

Gaël : Nice, tant mieux.

Charlie : Ça t'a même pas fait « ouache, c'est quoi ça ? »

Fanny : T'as pas eu des sauts a quelques moments ?

Loulie : Y'a une fois-là, où je pensais à autre chose et j'ai sursauté... (rires de tous). Je pensais à mon examen de maths-là

Charlie : C'est trop drôle.

Puisqu'un homme obstruait la vue qu'elle avait de la scène, cela l'empêchait de se concentrer :

Loulie : Ouais, peut-être aussi le fait d'être en avant ça changerait quelque chose, moi je voyais juste la tête du monsieur qui parlait à l'autre monsieur

Charlie : Ouais c'est ça... c'est poche un peu.

Loulie : Pis j'étais petite, il m'arrivait comme ici... je voyais comme vraiment pas le côté droit de la scène, je voyais la violoniste, le piano pis le chef d'orchestre.

Elle était en mesure de se rappeler des sujets de conversation des publics :

Loulie : [...] Ils parlaient tout le long [...] de [leur] fin de semaine quelque chose là. Pis là ça recommençait pis ils continuaient pis j'étais comme « bon ben il va finir... », pis ils continuaient (rires).

L'entretien postconcert fut une occasion pour Loulie de cerner les éléments qui, outre l'homme qui lui cachait la vue et la discussion des gens qui étaient proches d'elle, nuisaient à son attention :

Loulie : Mais y'avait beaucoup de gens aussi sur la scène, on dirait que je ne savais pas où me concentrer, y'avait trop de bruit, trop de mouvements, trop de personnes... [...] [J] e regardais le public, je regardais par la fenêtre, je regardais...

La présence des spectateurs autour d'elle, qui, en plus de lui cacher la vue, contribuaient à ce qu'elle ne se sente « à sa place » ; les gens étaient âgés, anglophones, parlaient avec un niveau de langue qu'elle jugeait de « standard », et se distinguaient également par leur code vestimentaire :

Loulie : Ben j'avais hâte que ça finisse honnêtement, je ne me sentais pas à ma place. [...] [L] e public [...] était âgé, distingué (la personne en avant de moi avait son petit foulard tout bien placé, pis euh... [...] ben la façon dont les gens parlaient, c'était pas familier là, c'était vraiment... comme plus standard comme vocabulaire. Pis on dirait qu'eux savaient vraiment ce qu'ils allaient voir, pis ils étaient intéressés par ça, et tout ça, alors que moi je savais pas vraiment ce que j'allais voir pis euh... [...] La personne en avant de moi parlait d'un autre

pièce de musique qu'elle avait vue ailleurs, qui lui faisait penser à ça, pis elle les comparait pis... [...] Ben c'était un peu énervant là.

### Points en commun et divergences

La présente section s'appuiera sur la mise en commun des échanges de tous les participants, tel qu'annoncé au début de ce chapitre. Ainsi, à la lumière de ces échanges, on constate que certains aspects du concert ont été vécus d'une manière similaire pour les participants, alors que pour d'autres aspects, l'expérience a varié. Un point en commun aux participants est le fait d'avoir cherché à applaudir au bon moment, notamment en synchronisant leurs gestes avec ceux des autres spectateurs dans la salle.

Les pièces ont suscité des réactions diverses : Fanny a préféré la deuxième pièce parce que cette dernière lui permettait de visualiser des scènes de film d'horreur, alors que Gaël n'arrivait pas à comprendre comment Fanny pouvait apprécier cette pièce qu'il jugeait « machiavélique ». Gaël, de son côté, a surtout été marqué par la première pièce pour ses influences du monde, ce qui le faisait voyager. Les participants ont été déconcentrés par le support visuel dans le cas de la quatrième pièce, en ce sens où le contenu des images troublait et nuisait à leur appréciation du concert. Ils se sont donc adaptés en détournant le regard ou en tentant de comprendre davantage l'effet recherché par les images.

Leur placement dans la salle a permis à Gaël, Fanny et Charlie d'observer de près les gestes, les expressions faciales et les interactions des musiciens et du chef d'orchestre. Ces éléments ont suscité à la fois de l'admiration par rapport à la capacité du pianiste à interpréter la pièce et de tourner ses pages simultanément, de surveiller à la fois les indications de la partition et du chef d'orchestre, ou encore la capacité des violoncellistes de se synchroniser pour jouer en se regardant. Charlie a également affirmé avoir « senti » que les musiciennes jugeaient qu'elles étaient synchronisées entre elles. Les participants se sont mis à la place des musiciens et du chef d'orchestre, par exemple en imaginant que l'action devait être essoufflante pour le chef d'orchestre, ou exigeante pour les musiciens qui sont sous l'autorité du *maestro*. Le rôle des musiciens a par ailleurs été questionné, certains s'interrogeant sur la nature des gestes du chef d'orchestre. Fanny se demandait également la raison d'être du *maestro*. Par ailleurs, la proximité avec la scène a été un élément apprécié, puisque cela permettait aux participants de se sentir « en

contact » avec les musiciens, ou encore de voir pleinement les expressions faciales de ces derniers. Pour Loulie, le fait d'avoir été assise à l'arrière a nui à sa capacité de concentration, puisque non seulement sa vue était obstruée par l'homme devant elle, mais aussi parce que les gens autour d'elle discutaient entre eux pendant le concert, ce qui lui rendait l'écoute difficile. Elle rapporte qu'elle ne se sentait « pas à sa place » parce que les gens parlaient en anglais, d'un niveau qu'elle jugeait de standard, et qu'ils semblaient déjà connaître la musique contemporaine, alors que ce n'était pas son cas. De plus, puisque le concert ne comportait pas de paroles, pour Loulie, cette absence faisait en sorte qu'elle « décrochai [t] tout le temps ». À cette absence de paroles s'ajoutent d'autres facteurs qui ont réduit sa concentration ; les musiciens, les mouvements et les « bruits » de ces derniers étaient nombreux, ce qui éparpillait son attention et, ultimement, la déconcentrait.

### 3.2.2 La sortie au concert : deuxième groupe

Les participants du deuxième groupe sont arrivés au concert avec une certaine ouverture d'esprit et curieux. Certains étaient un peu pressés, notamment Audrey et Patrick :

Audrey : Ouais, j'avais été pressée tsé oui, avec tout ça j'avais peur de pas arriver. [Fait que] non... j'étais très... c'est l'été, il faisait beau, j'étais comme « cool, on va voir un show, on va découvrir, c'est le fun ! », j'ai fait gardé mes enfants, j'étais comme « j'suis libre ! » ; je m'en allais là super ouverte, [Fait que]... non, j'étais prête à n'importe quoi.

Jessica et Jocelyne sont arrivées à l'avance, Jessica est arrivée directement du travail et elle a lu le programme à son arrivée :

Jessica : je voulais juste décompresser de ma journée là, mais sinon... non j'étais vraiment juste ouverte là, j'me lance dans un truc, je savais pas c'était quoi pis hum j'avais juste hâte de voir justement ça pourrait être quoi pis hum, pis de voir aussi les autres personnes qui étaient... qui participaient aussi pis... c'est ça là d'ailleurs c'était drôle que le gars après 4 *tounes* y s'en allait<sup>172</sup> (rires).

Une fois dans la salle, Patrick, Jessica et Audrey ont trouvé que le concert a commencé de manière abrupte, les contraignant à rapidement s'ajuster au dispositif de scène :

Audrey : Tsé au début tsé je savais pas comment ça allait commencer... j'étais comme « ah, *drette* de même ? ah ok. Cool... » ça a commencé..., « bang ! » une petite intro, peut-être que

---

<sup>172</sup> Elle fait référence à Patrick, participant qui a quitté la salle durant le concert. Nous reviendrons sur cet aspect à la page 102.

j'aurais apprécié. Ça aurait peut-être donné un *cue* sur ce qu'ils sont et tout ça là. Comme ils ont commencé « bang ».

### **Être dans la salle**

Le fait d'être rapidement confronté à une telle disposition, soit de partager la scène avec les interprètes, a suscité des questionnements auprès des participants, à savoir s'ils devaient bouger ou rester immobiles :

Audrey : Au début je me demandais tsé « je me mets où, je fais quoi ? », pis un moment donné j'ai juste vu que le monde bougeait, pis j'ai fait « ah ! on est libre, ok ! »

Jessica se demandait si le fait de se déplacer dans la salle changerait l'expérience artistique puisque les musiciens étaient disposés à des endroits variés :

Jessica : ben on dirait que des fois c'est con, mais même si tu pouvais bouger on dirait qu'y avait des moments où là t'étais à une place pis t'étais comme « ah je devrais tu bouger ou pas » ; des fois tu te disais « bon si je change de place ça va tu vraiment changer... La façon dont je vis le truc là » parce que dans l'fond [les musiciens] étaient tout le temps un peu partout de toute façon.

Les déplacements entre les membres du public suscitaient parfois des malaises pour Jessica lorsqu'elle se faisait accrocher :

Jessica : c'était quand même drôle aussi parce que tsé comme les gens, même à ça, y'avait des malaises des fois parce que là tsé quelqu'un t'accrochait pis là les gens ont toujours des malaises un peu avec ça.

Parmi les participants, seule Jocelyne était assise, puisque la condition de sa jambe ne lui aurait permis de rester debout pendant la durée du concert. Toutefois, elle a imaginé l'intérêt d'être debout auprès des interprètes :

Jocelyne : c'est sûr que c'est le *fun* d'aller sur place, de toucher là comme, d'être proche... de vivre ça avec eux autres dans l'fond. Moi... J'ai préféré être assise parce que j'ai mal aux jambes, j'aurais trouvé ça long, d'être là pendant une heure et demie de temps.

Le fait d'être assise lui assurait un confort nécessaire pour lui permettre de se concentrer sur le concert :

Jocelyne : j'étais quand même concentrée parce que j'étais vraiment curieuse, j'essayais de voir tous les... Un moment donné j'ai vu qu'il y avait [des interprètes] en haut qui faisaient les lamentations, après ça y'en avait de l'autre côté, j'essayais de voir toute pour rien manquer. Pis j'étais quand même bien située, j'étais comme à la fin, haute là [fait que] j'voyais bien.

## Le poème narré

En s'adaptant au dispositif de concert, les participants ont exploré des façons d'être dans la salle. Si Audrey était initialement debout durant le concert, son expérience prit une tangente différente à partir du moment où elle s'est assise sur le sol :

Audrey : un moment donné je me suis assise à terre, je sais pas pourquoi là, je me sentais plus... observatrice, moins... figée. [Fait que] là je me suis plus laissée aller. [...] je me suis sentie plus dans le show avec eux que debout.

Lorsqu'elle était assise, elle avait l'impression de prendre part à une expérience commune, de partager un moment avec les autres membres du public, alors que lorsqu'elle était debout elle avait plutôt l'impression de gêner les déplacements des interprètes :

Un moment donné pour vrai j'ai apprécié d'être tout le monde en même temps à vivre ça. Je me suis vraiment dit « ah ! c'est le fun, on vit ça ensemble », j'avais l'impression... ce mot-là m'est revenu souvent, « ensemble » là, je sais pas pourquoi.

Ce moment décrit par Audrey correspond à l'interlude « Fable d'un songe à plumes » où une interprète narrait une histoire aux spectateurs qui étaient tous assis au parterre pour la durée de ce poème. Audrey a particulièrement apprécié ce moment en ce sens où la posture assise maximisait le plaisir qu'elle vivait en présence des autres :

Audrey : [...] un moment donné j'ai aimé quand elle était assise à terre pis elle lisait un poème en français [...] je me sentais... tout le monde uni, je ne sais pas pourquoi. J'ai aimé ça. En plus, j'étais assise [fait que] ça faisait encore plus, tsé j'étais encore plus réceptive, comme un enfant qui écoutait (rires).

Au-delà de la présence des autres, Audrey a apprécié le « côté zen » de l'interprète en ce qu'il lui donnait le goût de la « suivre » :

J'aimais beaucoup la narration. Un peu aussi y'avait une madame asiatique là, comme quand y'avait des sons un peu plus... zen. En fait j'aimais plus le côté zen, tout ce qui était trop... ça venait trop me sortir de mon... la voix de la madame était tellement... comme t'avais le goût de la suivre là tsé.

Jocelyne a vu dans cet interlude une analogie avec les étapes de la vie d'un individu :

Jocelyne : [elle] parlait j'pense de l'être humain [elle] [n] » était pas rejetée, mais [elle] était comme rejetée, euh... est devenue quelqu'un, par contre c'était comme un peu des étapes de la vie qu'une personne peut avoir, mais raconté comme différemment là... c'était profond, c'était beau.

## Une proximité avec les interprètes

L'interaction avec les musiciens sur le parterre a été un élément significatif de l'expérience, souligné par les participants :

Patrick : L'affaire qui était le fun par exemple c'était mêler le monde avec les musiciens, ça c'était cool.

Audrey : ouais.

Patrick : C'est peut-être le seul point positif que je peux voir. C'est le fun qu'on puisse être là avec les acteurs/comédiens, être présent avec le monde, tsé qu'ils chantent autour de toi.

Jocelyne : Se promener...

Pour Audrey, elle s'est demandé si elle gênait parfois les déplacements des musiciens :

Audrey : [...] Debout j'avais l'impression des fois... Y'étaient tellement proches de nous que des fois je me disais « Mon dieu... je les dérange-tu ? Je vais me tasser ! », tsé. Quand j'étais à terre au moins je bougeais pas...

Elle tentait de connecter avec eux en cherchant leur regard, mais elle sentait qu'ils étaient dans leur « bulle » :

Audrey : Ils étaient tellement dans leur bulle, tsé j'ai jamais croisé leur regard... pourtant je les regardais, mais tsé j'avais pas l'impression qu'il y avait de connexion... ouain, ils étaient vraiment dans leur bulle, je trouve. Ou genre la fille regardait à terre, on dirait qu'elle oubliait qu'on était ici...

Pour Jessica, cet aspect ne la gênait pas :

Jessica : Euh... j'ai pas senti que ben tsé j'me suis dit que si y'ont affaire à aller quelque part y'étaient pour y aller, pis les gens se tassaient naturellement, pis vu que c'était ça le concert j' imagine que eux y se doutaient que... mais....

Par contre, pour Audrey, la proximité d'un musicien en particulier l'effrayait :

Audrey : Y'en avait un en particulier qui quand qu'il chantait il faisait peur. Le jeune là.

Jocelyne : Y'était intense. Ça faisait monastère aussi.

Plus tard dans le *groupe de discussion*, Audrey est revenue sur le comportement « agressif » d'un interprète et cherchait à savoir si elle était la seule à l'avoir perçu de cette façon :

Audrey : [...] le gars, le jeune plus agressif, y'était trop... on dirait qu'il se contenait pas on dirait... trouvez-vous ?

Jocelyne : ben c'était son rôle...

Jessica : ouais sûrement.

Audrey : oui, mais à la fin quand il faisait le tour j'voyais qu'il avait l'air d'être comme ça de nature...



Les participants se questionnaient à savoir si l'interprète en question jouait un rôle ou était « agressif » en dehors du concert également. C'est lors des salutations qu'Audrey a constaté la séparation entre l'être au quotidien et le rôle de l'artiste :

Audrey : c'est drôle parce que même à la fin du show quand ça a fini, les « merci, nanana », là j'ai l'impression qu'on voyait les vraies personnes, défaites de leur rôle. J'ai genre fait « ah, c'est des gens comme nous là (rires) » je me suis vraiment dit ça. [Fait que] j'avais vraiment l'impression qu'ils étaient dans leur rôle, tellement *groundés* dedans...

Pour Patrick, les déplacements des musiciens lui faisaient sentir qu'il était en présence d'une secte, et les cris des chanteurs l'agressaient :

Patrick : *Ouain*... tsé qu'y passent à côté de toi pis qu'y s'mettent à crier... moi j'étais comme « ah, boy ! ». C'est... moi sérieux j'embarque zéro là. [...] Ça me mettait mal à l'aise exact, comme j'te disais là le concept de secte pis ces choses-là, j'suis comme...

Il note que l'atmosphère qu'il associe à l'activité d'une « secte » était réifiée par les déplacements des interprètes et des publics, l'éclairage sombre, et les cris :

Ça avait l'air un peu le concept d'un genre de secte là en tout cas, moi j'trouvais que c'était comme tsé sombre là, le monde marchait tranquillement... ça se mettait à crier... tsé j'tais comme *tabarouette*...

Audrey rapporte avoir été effrayée au début, mais elle s'est « parlée » pour que sa peur ne nuise pas à son expérience :

Audrey : tsé on est enfermé, tsé quand tu laisses partir ton imagination... t'es comme « c'est quand même spécial ». Mais là, ça peut être de même tout le long, mais là j'me parlais j'me parlais... tsé quand tu commences à fixer sur quelque chose...

Dans le cas de Patrick, son inconfort était plus accentué que celui d'Audrey, à point tel qu'il préféra quitter la salle :

Patrick : Euh sérieusement au début quand ça a commencé j'me suis dit « eh ta dans quoi j'viens de m'embarquer là ! », mais là j'attendais tout le temps que ça, j'me disais « un moment donné ça va partir, il va y avoir une mélodie, mais y'en avait jamais là c'était comme... vraiment juste des sons.... tsé des cris d'un peu partout à gauche. Pis tsé y'avait environ 10 chansons là, j'tais comme « on est déjà rendu à moitié pis y'a absolument rien qui s'est passé là ». C'est là que j'ai fait « ah là j'suis pu capable là », j'suis comme, « j'vais aller vous attendre dehors » (rires).

L'absence de mélodie, la présence de cris répétés provoquèrent une réaction négative d'agression :

Patrick : J'trouvais que c'était agressant les sons pis tout ça là, j'tais comme, pis tsé comme j'te dis vu qu'y a pas de mélodie, j'trouvais que c'tait comme... le chaos là. C'tait le... bordel là, [...] c'est comme cacophonique là tsé, ça crie, ça sille, t'entends des sons d'un peu partout, c'tait sombre aussi là veut veut pas... c'tait noir, tsé j'tais comme « wow.... » ; j'aime vraiment pas... j'aimais pas le feeling là... tsé.

Patrick conçoit néanmoins que des gens peuvent apprécier dans la musique la présence de « cris », comme dans le cas du *heavy métal*, et que la musique contemporaine est néanmoins intéressante en ce qu'elle « éveille [l] es sens » :

Patrick [...] ça doit attirer du monde tsé comme y'a des gens qui aiment le *heavy métal* pis que ça crie, pis t'entends absolument pas les paroles, pis tsé je sais qu'eux autres tsé ça les accroche, mais... non j'pense vraiment qu'il faut que tu sois quelqu'un qui tsé qui justement, ça l'accroche. Y'a du bon dans cette musique-là... ça éveille ses sens.

## Les publics

Les participants se sont demandé si les autres membres du public appréciaient les sons d'animaux qu'imitaient les interprètes :

Jocelyne : [...] l'affaire des oiseaux c'était drôle, c'était spécial, la façon qu'ils s'exprimaient comme des oiseaux.

Audrey : Ouais !

Jocelyne : [...] y'en avait qui trouvaient ça drôle des fois, mais pas souvent... c'était sérieux.

Jessica : ben moi en fait souvent j'me suis demandé ce que les gens pensaient.

Audrey: hmm.

Jessica : j'étais comme... est-ce que les gens vont dire qu'ils aiment ça juste parce qu'ils sont supposés dire qu'ils aiment ça parce que c'est tellement quelque chose de...

Jocelyne : recherché

Jessica : oui exactement

Jocelyne :... songé

Patrick : ouais exact, moi aussi j'me suis demandé ça. J'étais là, y'a tu vraiment quelque qui est « ah wow ! » ?

Audrey : oui ben y'en avait qui était comme en transe des fois on aurait dit, ils avaient les yeux fermés pis là ils suivaient le *beat*.

Jessica : non, mais j'me demande, est-ce que y'a vraiment quelqu'un qui aime ça pour de vrai ? c'est ça que j'me demande...

Patrick : moi aussi

[A1]

Les participants ont observé les spectateurs durant le concert, surtout Audrey :

Audrey : [...] Y'en a qui regardait le spectacle d'une manière vraiment sérieuse, je trouvais. L'autre que je parle, que j'ai vu dans mon champ de vision, tout le long y'était plus... on aurait dit un artiste là, y'était capable de comprendre pis de décoller là.

J.H : Dans quel sens décoller ?

Audrey : Ben il fermait les yeux, tsé y'appréciait là, tsé son sourire c'était vrai là.

J'étais comme « ah... il devait se dire « tabarouette c'est cool ! « » ». Tsé quand y'avait des oiseaux, qu'ils se déguisaient en oiseaux, j'ai comme senti qu'il avait aimé l'idée pis que ça le faisait rire... [...] Y'en avait que j'avais vraiment l'impression, tsé ils fermaient les yeux pis là ils parlaient dans leur affaire... j'étais comme « oh ! », mais y'en a d'autre que je sentais qu'on était dans la même planète là... qu'on observait, qu'on savait pas trop ce qui se passait.

[A4]

Jessica a également remarqué que certaines personnes dans le public écoutaient le concert les yeux fermés :

Jessica : y'a eu des gens qui étaient... comme y'a eu une femme qui était vraiment au début comme les yeux fermés, pis on dirait qu'elle essayait vraiment de vivre le truc, pis bon je sais pas si ça a marché, mais (rires), mais sinon... ben c'est ça là y'avait plein de monde [...]. [A3]

Patrick a également constaté que certains membres du public se laissaient porter par la musique :

Patrick : euh... ben tsé d'la manière qu'ils se laissaient emporter par la musique pis qu'ils regardaient là. J'les voyais qu'ils essayaient de... suivre la musique (rires), en tout cas j'sais pas comment expliquer...

Jocelyne a rapporté avoir échangé des regards avec les gens assis près d'elle, puisque l'imitation des bruits d'oiseaux suscitait des réactions :

Jocelyne : un moment donné des gens en avant de moi avaient des réactions... [...] on s'est regardés en souriant... ou tsé en voulant dire, « oh, c'est *flyé* ! »

J.H : est-ce que tu te rappelles du moment où t'as eu des regards ?

Jocelyne : non... non parce que ça a été plus dans des moments... les rigolos c'était au niveau de quand y'imitaient les animaux là, là y'avait plus de rires là.

Jessica s'est intéressée aux réactions des spectateurs :

Jessica : c'est ça qui était le fun c'est que y'a eu un moment où j'me suis plus mise à regarder les gens que vraiment les gens qui performaient parce que dans l'fond justement c'tait drôle de voir la réaction des gens à certains moments, comme un moment donné y'avait un homme d'affaire (rires) comme tsé vraiment super bien habillé avec des chaussures en cuire un peu pointues, super *shiny* pis y'était juste complètement crampé, mais on dirait que... en tout cas moi c'est ce que j'ai senti quand je lai regardé pis que y'était comme ça. C'est que j'avais vraiment l'impression qu'il était comme « mais qu'est-ce que c'est que ça ?! » pis que y'était juste trop crampé parce que y'était comme « c'est n'importe quoi »... [A5]

Audrey affirme également s'être davantage intéressée aux réactions des spectateurs qu'aux interprètes :

Audrey : honnêtement je me suis beaucoup imprégnée des gens autour, c'est drôle hein ? Je pense que j'ai davantage regardé les gens autour que... je sais pas pourquoi, j'essayais de comprendre le *trip*, j'étais comme « ahhh ! », je regardais comme un peu tout le monde comment ils agissaient, je trouvais ça cool. [A2]

### **Chercher « un message à passer » dans le concert**

Le caractère « spécial » de l'œuvre a amené les participants à se questionner sur l'intention du compositeur, à savoir si l'œuvre avait ou non un « message à passer » :

Jessica : Mais dans leur démarche ils doivent sûrement avoir un message à passer je peux pas croire que... je sais pas.

J.H: Ce serait quoi pour vous le message à passer ?

Jessica : Je sais pas, mais je suppose que généralement quand tu fais quelque chose, c'est qu'ils veulent amener les gens à une réflexion quelconque.

Audrey : c'est dur des fois d'embarquer dans leur univers, tsé t'essaies de les suivre, faut vraiment que tu sois hyper ouvert.

Jessica : Ben moi j'trouvais que c'était une représentation quand même parfaite de notre monde, parce que dans l'fond on s'entend que c'est...

Audrey : Chaotique ?

Jessica : Ouais tsé... c'est sûr que si on est juste là ensemble pis qu'on parle ensemble, si tu le prends juste de ce point de vue là c'est sûr que ça semble pas si pire, mais dans le fond là-bas y'a ça qui se passe, là-bas c'est autre chose...

Audrey : Ouais, c'est vrai.

Patrick : Ouais.

En se demandant comment les autres spectateurs percevaient le concert, les participants ont continué à se questionner sur l'intention qui prévalait pour le compositeur ? derrière l'œuvre :

Jessica : Non, mais j'me demande, est-ce que y'a vraiment quelqu'un qui aime ça pour de vrai ? c'est ça que j'me demande...

Patrick : Moi aussi

Jessica : Ça peut... c'est peut-être ça justement le but, c'est que ça nous amène plein d'émotions mixtes pis que justement que ça casse de.... parce que dans l'fond, qu'est-ce qui nous dit que la musique doit... que ça doit être bon à l'oreille ?

Jocelyne :... mélodieux

Jessica : Oui c'est ça exactement, y'a différents genres. [Fait que] je sais pas c'est peut-être de nous confronter avec nos... goûts justement ?

Pour Jessica, elle affirme avoir apprécié que le concert lui a permis de réfléchir aux limites de l'art. Le moment où les interprètes ont imité des sons d'oiseaux l'a fait réfléchir à savoir pourquoi cette performance lui semblait chaotique alors que le son réel des oiseaux lui semble normal en dehors du cadre du concert :

Jessica : j'ai quand même ben aimé la période des oiseaux là même si... ça aussi c'était quand même spécial, mais en même temps j'ai trouvé ça cool parce que justement ça m'a fait réfléchir à la musique contemporaine. Le chant des oiseaux, parce qu'on est habitué de l'entendre dans la forêt, mais dans un sens c'est vrai que ça peut être aussi chaotique que la performance qu'on a vue parce qu'ils vont tous chanter diffère [mment] pareil tsé, c'est pas fait comme pour qu'ils [jouent] la même mélodie pis qu'ils chantent pas tous ensemble le même chant. C'est tous des gens différents, mais pourtant ça on le perçoit comme si c'est normal... on dirait que ça on aime ça, mais pourquoi on n'aime pas ça tsé... [fait que] moi ça m'a un peu comme fait poser cette question-là ?

Pour Audrey, rapidement, elle cesse d'essayer de comprendre l'intention artistique pour s'intéresser davantage aux réactions des spectateurs :

Audrey : j'ai comme décroché du fait de vouloir comprendre, j'ai fait comme « je vais juste pas chercher... c'est ça ». [...] Si tu te laisses aller en pensant à ce qui te touche sans chercher

à comprendre, je pense que oui ça peut être cool aussi, ouain. Tu peux vivre quelque chose sans nécessairement...

Jocelyne, quant à elle, aurait apprécié que le compositeur présente l'œuvre avant le concert puisque ça lui aurait permis de comprendre et d'apprécier le concert davantage :

Jocelyne : Si c'était raconté, de « a à z », c'est ça qui serait, qui nous aiderait peut-être à comprendre. Tsé *mettons* qu'un résumé de ce qu'ils veulent véhiculer à travers ça, genre l'histoire, ben on aurait peut-être plus... mais c'est toute ça qui me questionne là, dans l'fond : c'est quoi qu'ils veulent dire, pis pourquoi y'ont fait autant de choses... disparates là, tsé ?

## Les interprètes

Comme dans le cas du premier groupe, la maîtrise technique des musiciens a été un élément soulevé par les participants, en ce qui a trait à la voix des interprètes et à leur capacité de concentration :

Patrick : ouais tsé juste les voix tu vois qu'ils ont pratiqué longtemps, c'est quand même des voix...

Jocelyne : et même les sons...

Jessica : c'est ça, pis j'pense que même d'être capable justement de suivre des partitions aussi... précise, ou pas si précise que ça,

Jocelyne : ça doit être spécial

Jessica : ... pis là qu'en plus il faut que tu te... que tu sois toi dans ton monde parce que c'est ça ta partition, mais ça *fit* pas avec le reste, ça doit être encore plus difficile

Patrick : c'est vrai

Jocelyne : ouais

Jessica : c'est pour ça que j'me dis qu'il doit y avoir...

Jocelyne : ... ils doivent pratiquer pas mal

Jessica : ouais c'est ça.

Patrick : ouais c'est sûr

Patrick est revenu sur cet aspect en entretien, soulignant la maîtrise technique des musiciens, mais questionnant le résultat esthétique de ce savoir-faire :

Patrick : [...] tsé je sais qu'y a une des filles qui chantait pis [elle] devait avoir une super belle voix là tsé, pis tu voyais que c'était pas... tsé quelqu'un qui a jamais chanté pis tout ça là, même des fois ceux qui jouaient des instruments de musique, tsé tu voyais que c'était du monde qui quand même qui s'y connaissent là, probablement que certains sont capables de jouer plein d'autres choses, d'autres styles de musique, tsé... je sais que cest sûrement des bons musiciens pis tsé y'a des bonnes chanteuses pis tt ça, sauf c'est le résultat de ce qu'ils ont fait que j'suis comme « ah »... non... ça marche pas là. Mais tsé tu voyais que tsé c'est ça c'était pas genre quelqu'un qui a jamais joué de clarinette

Pour Jessica, le fait d'avoir remarqué que les musiciens suivaient leur partition lui rappelait que la musique qu'elle écoutait était organisée et voulue ainsi :

Jessica : [...] j'avais t'avouer que souvent, j'voyais qu'ils avaient des partitions, pis ça me rappelait que dans l'fond, ils savent ce qu'ils font parce que [des] fois j'avais carrément l'impression que c'était n'importe quoi.

La synchronisation de tous les sons a été un élément qui a impressionné les participants :

Jocelyne : ben écoute, c'est spécial... comment ils font pour faire tout ça là, pour tout engendrer ça, pis qu'il faut mettre le « ahhh », le « iiiii ».

Patrick : ben y'avait des voix, tsé.

Audrey : ben tu te rends compte avec le chef à la fin qu'« ah, y'a vraiment quelqu'un qui a arrimé tout ça ».

Jocelyne : ouais, comme un chef d'orchestre

Jocelyne a été impressionnée par la voix d'une chanteuse :

Jocelyne : c'était... pis [elle] montait, [elle] changeait de notes facilement, pis c'était sans accrocher là, ça coulait, [elle] montait pis [elle] descendait pis [elle] allait chercher des notes assez impressionnantes avec sa voix, c'était beau.

### **3.3 Retour sur les représentations**

Cette section-ci vise à éclairer à la fois les zones de décalage entre les attentes des participants entretenues à l'égard du concert et ce qu'ils ont réellement vécu. Les participants ont répondu à la question « À ton avis, est-ce que le fait d'avoir participé à ce concert a changé ou non l'idée que tu te faisais de la musique contemporaine ? Si oui, comment ? » Les réponses à cette question permettent de comprendre comment le concert a confronté les représentations que les participants avaient au départ de la musique contemporaine, alors que ce genre musical leur était pratiquement inconnu, et si leur participation au concert leur a permis de se faire une idée plus juste du genre musical.

#### **Retour sur les attentes**

Gaël s'attendait à être surpris, puisque la musique contemporaine lui semblait d'emblée étrangère. Bien qu'il conçoive la complexité comme une particularité du genre musical, ce dernier lui a semblé davantage accessible par rapport à ses attentes initiales en amont du concert :

Gaël : J'avais pas beaucoup d'attentes là, mais ça a été, ben je m'attendais un peu à être surpris là. Ça a été, un peu plus accessible que je pensais. Tsé je pensais que ça allait être juste trop de tout ensemble, que... Je ne m'y connaissais pas et j'ai réussi quand même à m'intéresser et à avoir beaucoup de plaisir durant le spectacle. Peut-être que si ça avait duré 3 heures j'aurais commencé à trouver ça long un peu, pour le temps que ça durait j'ai trouvé que ça te tenait vraiment accroché. J'avais l'impression d'entendre quelque chose de nouveau. C'est pas quelque chose que je suis habitué.

Fanny, de son côté, a constaté — conformément à ses attentes — que la musique contemporaine reprenait les supports des instruments utilisés dans le cadre de la musique classique, mais pouvait toutefois explorer les techniques étendues des instruments :

Fanny : Ben en fait c'était un peu comme ce que je m'attendais au départ, après ma conception a un peu... j'essayais de penser à trop de choses, mais au départ si tu me demandais au début ça avait l'air de quoi, dans ma tête c'était vraiment comme on a assisté : du classique, mais avec un peu des touches bizarres nouvelles, pis c'est un peu ça qu'ils ont fait, ils essayaient de faire des bruits avec leurs instruments, généralement tu joues de ton instrument, tu tapes pas dessus.

Initialement, Charlie s'attendait à entendre des sons « spéciaux » et « saccadés ». À la suite du concert, elle a constaté au-delà de ses attentes que « tout est possible » pour la musique contemporaine. Les mélodies et l'usage des instruments l'ont amenée à reconsidérer sa représentation de la musique contemporaine, confirmant le caractère inusité du genre musical :

Charlie : Au niveau des mélodies, comme ça pouvait être très mélodieux parfois, parfois très saccadé, ou comme vraiment bruyant, puis ça revient presque en silence... c'était comme spécial. Puis hum aussi sur les instruments, comme j'ai vu quelqu'un, ben celui qui était au trombone, mettre du papier d'aluminium comme sur sa caisse de résonance. Hum y'a aussi à un moment donné des gens qui soufflaient, ben y'avaient leur trompette, pis ils soufflaient vis-à-vis un sceau comme là, en tout cas (rires). Vraiment, c'était spécial.

Loulie, quant à elle, s'attendait à ce que la musique contemporaine « sonne bien », alors que la musique entendue dans le cadre du concert n'a pas confirmé cette idée, notamment en raison de l'absence d'« harmonies », mais aussi parce que tous les musiciens jouaient en même temps :

Loulie : Je m'attendais à ce que ce soit plus comme, je sais pas... plus beau, comme j'ai pas trouvé ça beau honnêtement. Mais on dirait que, tsé je sais qu'ils sont bons parce qu'ils sont là, mais sinon si j'avais entendu pis ça avait été des jeunes dans la rue, ben tsé j'aurais pas trouvé ça bon tsé. Y'avait pas d'harmonie, c'était comme tout en même temps... un peu.

Elle s'attendait également à la présence de paroles alors que ce ne fut pas le cas :

Loulie : Mais c'est sûr que moi je m'attendais à [la présence] de paroles parce que je sais pas, pour moi on dirait que ça fait partie de la conception de musique.

Audrey a pu mettre une image plus précise sur le terme « contemporain » qu'elle entendait souvent à la radio 100.7, notant le caractère expérimental du genre musical :

Audrey : ben dans ma tête, avant je ne savais pas c'était quoi, mettons, pis à s't'heure, ce serait... n'importe quoi ! (rires). C'est un peu n'importe quoi. C'est un peu comme y'a pas de

règles dans ma tête... c'est drôle hein ! [...] là je comprends dans le fond que... C'est toujours ben spécial (rires), ou ils essaient n'importe quoi. Je pense que c'est juste comme carte blanche, genre... intègre... laisse-toi aller, on dirait que ça fait comme un ramassis un peu disparate....

Bien que Patrick s'attendait à ce que le genre musical soit dénué de règles, il avait toutefois en tête que la consonance des mélodies serait préservée, à l'image de la musique classique :

Patrick : Là j'm'attendais vraiment à de quoi d'un peu plus... classique là, tsé un peu plus... mélodi[que] là, mais en étant, tsé pas comme dans un groupe de musique... tsé j'savais que c'était un peu laissé à eux-mêmes, mais j'm'attendais à tsé comme de la musique un peu plus... classique sans avoir les règles du classique.

Si Jessica était ouverte à l'idée que la musique contemporaine ne serait pas une musique « traditionnelle » comme dans le cas de la musique classique, la musique entendue lors du concert lui a semblé plutôt relever de l'aléatoire. Néanmoins, elle a attribué cette perception au fait qu'elle était davantage accoutumée à la présence de mélodies. Ses propos ont été nuancés dans la mesure où elle est revenue sur le caractère aléatoire de la musique, se ravisant en indiquant que le genre musical était construit de manière cohérente, mais que son oreille était habituée à la musique « mélodieuse » :

Jessica : Tsé à premier abord c'est sûr que c'est facile de juste dire que c'est n'importe quoi, mais après c'est ça j'me comme suis rendue compte que non c'était pas n'importe quoi, mais c'est dur à apprécier comme genre tsé parce que justement on est tellement habitués en fait, la musique depuis toujours pour tout le monde c'est plus mélodieux, plus comme, tsé comme ça c'est pas le genre d'affaire que tu pourrais... ça va pas te rester dans tête pis que tu vas comme turluter plus tard...

Même son de cloche pour Jocelyne, qui a attribué le caractère « spécial » à l'absence de mélodie :

Jocelyne : pour moi c'est *flyé*, parce qu'on est tellement habitué de fredonner, mélodie, tsé la musique qui se lit... la musique qui se chante...

Les participants ont noté que la musique contemporaine présentait parfois des contrastes ses lignes mélodiques et ses nuances, mais que les pièces pouvaient être dénuées de mélodies consonantes ou d'harmonies. Ils ont aussi relevé le caractère expérimental, émancipé de règles « classiques », que ce soit au niveau de l'utilisation des instruments, ou encore dans la manière d'arrimer des éléments hétéroclites sous une même thématique<sup>173</sup>. Le cadre du concert a fortement

---

<sup>173</sup> Nous faisons référence ici au titre de l'œuvre du second concert, *No Man's Land*. Tel qu'indiqué dans les notes de programme dans la deuxième partie du chapitre premier, cette thématique qui invite le spectateur à errer dans un monde auquel nul n'appartient est mise en œuvre par des éléments divers, notamment la mise scène, l'usage de costumes, des instruments variés, des jeux d'éclairage et des poèmes.



influencé leur perception de la musique contemporaine puisque comme Loulie l'a mentionné, si elle avait entendu ce genre de musique dans la rue, peut-être en aurait-elle questionné la légitimité. Jessica a également eu une réflexion semblable dans la mesure où c'est seulement au moment où elle a aperçu que les musiciens jouaient à partir d'une partition qu'elle a considéré la musique comme pouvant être cohérente.

### **Retour sur l'atmosphère**

De manière générale, la question de l'ambiance renvoie pour certains participants au lieu, au genre musical de la musique classique et aux publics.

Par exemple, Gaël a noté que l'ambiance du concert était moins formelle que ce à quoi il s'attendait :

Gaël : Ben moi j'avais l'impression que ça allait être plus classique comme quand je vais voir quelque chose de classique c'est quand même formel...

Pour Charlie, la présence d'étudiants a été un facteur déterminant pour l'ambiance, qu'elle a trouvée informelle :

Charlie : Je m'attendais à quelque chose de vraiment formel, finalement c'était des étudiants donc...

### **Les publics**

Dans le cas du concert tenu à l'UQAM, certains participants s'attendaient à ce que les publics soient jeunes, notamment Loulie, ce qui ne fut pas le cas, puisqu'elle affirme s'être retrouvée parmi des personnes plus âgées qu'elle et anglophones, précise-t-elle. Le lieu a été un indicateur à partir duquel certains participants ont induit la probabilité qu'un profil particulier s'y rattachait. Gaël avait initialement en tête des publics plus âgés, alors que ce ne fut pas le cas, rapporte-t-il :

Gaël : je me dis qu'il y avait beaucoup de jeunes qui jouaient des instruments, peut-être qu'eux ont invité leurs amis... ou peut-être que c'est parce que c'est à l'UQAM... Tout le monde avait l'air très sympathique, ben je sais pas si ça jouait parce que c'était avec une université, ça rejoignait un public un peu plus jeune que... ou c'est peut-être surtout les jeunes qui s'intéressent à ça...

Fanny a constaté qu'il y avait bel et bien des étudiants, mais elle se questionnait sur la présence de personnes plus âgées :

Fanny : je voyais des personnes âgées, je me demandais comment ils avaient entendu parlé de ce petit concert-là à l'UQAM, probablement que c'était les parents des musiciens, ou quelque chose comme ça.

Dans le cas du deuxième concert, puisque le concert a été précédé d'un événement-bénéfice, les publics étaient habillés de manière formelle, alors que d'autres venaient simplement pour le concert, auquel cas ils étaient davantage habillés de manière informelle. Audrey a considéré les publics comme étant hétérogènes, alors qu'elle s'attendait initialement à ce que ces derniers témoignent d'un « look plateau », qu'elle décrit de la façon suivante :

Audrey : J'aurais pensé plus homogène que ça... j'aurais pensé plus un type de personne, un type de personne que j'ai vu... Y'en a un que j'ai vu un peu artiste, j'imaginai ça tsé.

J.H : Il était comment ?

Audrey : il était... cheveux défaits, tsé, le p'tit *look* plateau mettons, j'imaginai ça de même. Mais j'ai été surprise qu'il y avait des gens beaucoup plus vieux, beaucoup plus sérieux, c'était vraiment comme disparate là.

J.H : Sérieux dans quel sens ?

Audrey : Ben plus... des personnes, tsé ! Plus vieux dans le sens... coincé.

Cette attitude « coincée » se traduisait par une posture d'écoute concentrée :

Audrey : Y'en a qui regardait le spectacle d'une manière vraiment sérieuse, je trouvais. L'autre que je parle, que j'ai vu dans mon champ de vision, tout le long y'était plus... on aurait dit un artiste là, y'était capable de comprendre pis de décoller là. [B6]

J.H: dans quel sens décoller ?

Audrey : Ben il fermait les yeux, tsé y'appréciait là, tsé son sourire c'était vrai là. [...]

Jessica a été étonnée de constater l'hétérogénéité des publics, puisqu'elle s'attendait à une présence exclusive de personnes plus âgées, et aisées financièrement :

Jessica : Les gens qui assistaient... tsé y'avait quand même une variété, des jeunes, des vieux, des... des gens qui avaient l'air peut-être un peu plus nantis, d'autres qui avaient l'air pas.... Non [fait que] ça déjà ça m'a quand même étonnée.

Tous les participants ont noté le caractère hétérogène des publics, certains étant surpris de la présence de jeunes :

Audrey : c'était très disparate.

Jocelyne : très mélangé

Patrick : ouais, très mélangé

Audrey : y'avait toute sorte de monde.

Jocelyne : moi j'm'attendais à voir beaucoup plus de jeunes

Audrey : ouais

Jocelyne : pis y'avait autant de vieux (rires).

### 3.4 Points de convergences et de divergences : synthèse

Durant le concert, les participants se sont mis à la place des interprètes et ont constaté leur savoir-faire, notamment leur capacité de se concentrer sur leurs partitions, de maîtriser la technique de leur voix ou de leurs instruments, et la capacité du chef d'orchestre de faire évoluer le tout. Ils ont également apprécié le dispositif du concert en ce qu'il permettait d'être impliqué dans l'action du concert, de se sentir près des interprètes. Les costumes de moines des interprètes, l'éclairage sombre, la pièce close, les cris, l'absence de mélodie, sont des éléments qui, en raison du caractère que Patrick a jugé de « satanique », l'a mis Patrick profondément mal à l'aise, à un point tel qu'il a décidé de quitter la salle. Audrey a été effrayée par le comportement d'un interprète qu'elle percevait comme agressif, mais elle s'est efforcée de ne pas porter attention au musicien pour éviter que sa peur ne prenne le dessus et entache son appréciation du concert.

Le dispositif de scène, soit le fait d'être par terre auprès des musiciens, a suscité des questionnements. Au départ, les participants se sont demandé s'ils devaient être immobiles ou se déplacer. Des malaises pouvaient survenir parfois, liés à l'impression de gêner les déplacements des interprètes ou encore lorsqu'ils accrochaient involontairement d'autres spectateurs au passage. Les participants se sont adaptés à la situation afin d'éprouver la nature artistique du concert. Par exemple, Jessica s'est demandé si le fait de se déplacer dans la salle optimiserait son expérience du concert, alors qu'Audrey s'est assise afin de se recueillir dans une posture d'observatrice, de vivre une expérience commune avec les autres membres du public, ou d'éviter de déranger les interprètes dans leurs déplacements.

Deux participantes ont cherché dans le concert un sens, un « message à passer » ; Jessica et Jocelyne ont établi des analogies et des comparaisons avec l'existence humaine. Jocelyne a relevé dans le poème narré les étapes de la vie d'un individu, alors que Jessica s'est adonnée à des questionnements esthétiques en se demandant pourquoi les différentes imitations simultanées des sons d'oiseaux des interprètes ne lui plaisaient pas alors que si elle était en forêt, cette écoute serait à ses oreilles, normale et plaisante. Audrey, de son côté, a rapidement cessé de chercher à comprendre, préférant plutôt se laisser aller, écouter « comme un enfant », et porter attention aux réactions des publics. Pour Audrey comme pour les autres participants, la présence des autres membres du public et leurs attitudes constitue une source d'intérêt : Jocelyne a échangé des regards avec des gens qui siégeaient près d'elle, Jessica s'est intéressée à la manière dont un homme

percevait le concert, Patrick a noté la manière dont certaines personnes écoutaient les yeux fermés, etc.

Dans le cas des deux groupes, bien qu'ils aient assisté à des concerts différents, certaines lignes de cohérence peuvent être tracées. Tout d'abord, les participants se sont attardés au savoir-faire technique des interprètes en se mettant à leur place, ils ont apprécié la proximité avec les musiciens, ils ont mis en œuvre des stratégies différentes pour éprouver la nature artistique du concert, par exemple en cherchant à comprendre l'intention insufflée à l'œuvre par le compositeur, ou simplement en se laissant emporter par la musique. Les participants se sont adaptés aux situations d'interaction suscitées par le concert, d'une manière qui leur permettrait de maximiser leur expérience, que ce soit en déviant le regard des images jugées subversives de l'écran, dans le cas du premier concert, ou en ignorant un interprète qui semblait trop agressif dans le cas du second concert. La disposition des participants dans la salle a exercé une influence sur l'expérience de concert. En effet, Loulie ne parvenait pas à voir complètement la scène puisqu'elle était assise à l'arrière de la salle et qu'un homme placé devant elle lui cachait la vue. À l'inverse, les trois autres participants du premier groupe (Gaël, Fanny et Charlie) ont apprécié le fait de siéger à proximité des musiciens puisqu'ils parvenaient ainsi à se sentir en contact avec les musiciens, à noter toutes leurs interactions. Dans le cas du second groupe, Audrey, Jessica et Patrick ont apprécié le fait d'être aux côtés des musiciens, et Jocelyne a noté que le fait de siéger en hauteur dans les gradins lui permettait d'observer le déroulement du concert adéquatement.

À la lumière de ce chapitre, on constate que la représentation de la musique contemporaine, genre musical avec lequel les participants n'étaient pas familiers, est façonnée par les éléments auxquels le genre musical renvoie : des lieux ont indiqué la présence d'un certain profil de publics, l'usage d'instruments acoustique a référé à la musique classique, genre musical qui évoque une ambiance formelle. Ces représentations diverses, lorsque confrontées à l'expérience, notamment en assistant à un concert de musique contemporaine, évoluent. Les participants confrontent leur représentation en ciblant les aspects du concert pour lesquels ils avaient des attentes différentes, et ajustent la manière dont ils conçoivent le genre musical. On a vu, par exemple, que lorsque Gaël a constaté la présence de jeunes alors qu'il s'attendait à croiser majoritairement des gens plus âgés, il s'est ensuite dit que la musique contemporaine était un genre apprécié par les jeunes et non pas par des personnes âgées.

Les témoignages prouvent que le concert implique des interactions auxquelles s'ajustent les participants. Le cas du deuxième concert, en raison du dispositif de concert, souligne on ne peut mieux cette réalité puisque les spectateurs interagissaient avec les musiciens sur la scène et avec les autres membres du public, que ce soit, très prosaïquement, en accrochant au passage d'autres publics, ou en évitant la trajectoire des interprètes pour ne pas les déranger, etc. Dans le cas du premier groupe, les participants ont observé les interactions des musiciens entre eux, lesquels s'échangeaient des regards pour vérifier qu'ils jouaient ensemble. Les participants ont fait preuve d'empathie à l'égard des interprètes et des spectateurs : Charlie « sentait pour l'interprète » qu'elle était synchronisée avec sa collègue, Audrey ressentait le plaisir d'accomplissement des interprètes à la fin du spectacle, et Gaël appréciait « se sentir en contact » avec les musiciens, tout comme Patrick, Jessica, Audrey et Jocelyne.

De plus, les participants ont exploré des manières d'écouter propices à maximiser leur plaisir en situation de concert. Par exemple, Jocelyne s'est imaginé durant le concert l'influence qu'aurait le fait d'être au parterre alors qu'elle était dans les gradins, Audrey a décidé de cesser de chercher à comprendre l'intention de l'œuvre, de plutôt se laisser aller, et de s'asseoir au sol pour mieux se laisser aller à l'écoute du concert. Ce moment a changé l'expérience du concert puisqu'elle se sentait davantage observatrice que lorsqu'elle était debout aux côtés des musiciens. Jessica, de son côté, estimait l'influence qu'aurait le fait de changer de place dans la salle sur son expérience du concert. Fanny, quant à elle, a apprécié la deuxième pièce, laquelle lui faisait penser au film *Psychose*<sup>174</sup>, puisque l'œuvre lui permettait de s'imaginer des scènes du film.

Malgré la variété des profils des participants et la singularité des concerts, certains traits ont été partagés, que ce soit notamment le fait d'avoir été impressionné par le savoir-faire des musiciens, le fait de s'être parfois senti agressé par certains types de sons, d'avoir questionné le caractère subversif (la moustache dans le cas de la quatrième pièce du premier concert et le caractère dit « satanique » dans le cas du second concert). Certains participants ont questionné l'intention du compositeur (Gaël, Jessica, Jocelyne), à savoir s'il y avait « un message à passer », bien que d'autres participants, notamment Fanny et Jessica, aient préféré ne pas chercher l'intention du compositeur pour éviter de restreindre leur imagination.

Les participants ont mis à profit un savoir cumulé, lequel ne dépend pas de leur familiarité à l'égard de la musique contemporaine -, afin d'éprouver la nature artistique en situation de

---

<sup>174</sup> Réalisé par Albert Hitchcock, 1960.

concert. À travers l'expérience, les représentations de la musique contemporaine revêtent un caractère dynamique, lequel évolue avant même que les participants aient mis les pieds dans la salle de concert et se raffinent en aval. C'est par l'entremise des objets et des acteurs que les participants ont rencontré la musique contemporaine et ont actualisé leur représentation du genre musical. Il s'agit-là d'une première étape à partir de laquelle les participants relativiseront leur expérience du concert par rapport à leurs goûts. Il en sera question au chapitre suivant.

## Chapitre IV : Analyse

À partir de l'expérience des participants décrite au chapitre III, il sera question de rendre compte de la manière dont les participants se sont engagés dans l'expérience du concert afin d'en éprouver la nature artistique et d'en tirer plaisir. Selon Leveratto, l'engagement dans l'expérience du concert passe d'abord par le corps, puisqu'il s'agit d'une condition première pour que l'expérience du concert soit possible<sup>175</sup>. Le concept de corps englobe à la fois l'aspect physique, notamment les sensations éprouvées physiquement, ainsi que l'aspect intellectuel, par exemple les réflexions que suscite le concert. Les spectateurs mettent en œuvre un savoir rituel par lequel ils explorent en situation de concert des manières d'écouter qui leur permettront d'en éprouver la nature artistique. À cet égard, notons également que la manière dont les autres spectateurs écoutent le concert et les émotions qu'il suscite permettent à la fois de vérifier la normalité de la situation et d'authentifier sa propre humanité en regard de ce qu'ils ressentent par rapport aux autres<sup>176</sup>.

Le corps permet en situation de concert de prendre la mesure du plaisir ressenti. La notion de plaisir, telle que définie par l'anthropologue Leveratto, se réfère non pas à « un plaisir aveugle, mais à un plaisir réfléchi, l'expérience du plaisir et le plaisir de réfléchir les raisons de ce plaisir [qu'] apportent [la] participation [des spectateurs] à la situation artistique et l'interaction qui s'établit entre [leur] corps et un objet spectaculaire<sup>177</sup>. ». En situation de concert, les spectateurs exercent un contrôle sur le plaisir ressenti, lequel s'articule en regard des dimensions éthiques et techniques du concert. La dimension éthique réfère à la sensibilité des spectateurs ; les participants ont des attentes en regard de ce qu'ils jugent approprié en situation de concert, et le respect de la sensibilité des spectateurs est conditionnel au plaisir qu'ils se permettent de ressentir en concert. Des spectateurs pour qui l'aspect éthique est important, pourraient refuser d'encourager, de prendre part à un spectacle en sachant que les interprètes ne sont pas rémunérés. Un autre exemple pour illustrer cette idée serait le suivant : si l'action des interprètes porte atteinte à leur dignité ou à leur sécurité, les spectateurs seraient mal à l'aise d'assister à un tel spectacle, quand bien même l'aspect artistique leur plaît. Cela pourrait également s'appliquer à un concert où des spectateurs sont dérangés par d'autres spectateurs qui ne respectent pas la norme du silence et nuisent à la

---

<sup>175</sup> Leveratto, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 18.

concentration des musiciens. Dans le contexte du cinéma, la sensibilité des spectateurs pourrait être heurtée par des images d'une violence qu'ils jugent extrême ou gratuite, et qui dépasse les limites de ce qui est acceptable de présenter dans le cadre du cinéma. Une définition de cette compétence est proposée par Leveratto :

La compétence éthique du spectateur consiste [...] dans la capacité à utiliser le spectacle pour sympathiser avec autrui [...], et à exprimer publiquement son respect des valeurs que le spectacle sert à authentifier, ou à l'inverse, son rejet du spectacle qui ne respecte pas ces valeurs<sup>178</sup>.

La dimension technique, quant à elle, rassemble tous les éléments du concert qui permettent à l'œuvre de prendre forme et d'être entendue (les interprètes, les instruments, bref, tout médiateur impliqué dans la réification de l'œuvre) et grâce auxquels les spectateurs peuvent éprouver la nature artistique<sup>179</sup>. Cet aspect se réfère au fait d'identifier et d'apprécier une situation artistique et la manière dont les éléments du spectacle sont utilisés à des fins artistiques<sup>180</sup>. Ces deux dimensions sont prises en compte dans l'évaluation du plaisir procuré par le concert et sont canalisées par le corps en tant que « moyen [...] de faire usage de sa raison critique, et d'éprouver au sens de ressentir du plaisir en évalu[ant] le plaisir procuré par le spectacle<sup>181</sup> ».

Nous verrons ainsi dans la première partie du présent chapitre comment les participants évaluent le plaisir ressenti durant le concert en regard des dimensions éthiques et techniques. Dans la seconde partie, nous analyserons la manière dont les participants situent la musique contemporaine par rapport à leurs goûts. En se positionnant vis-à-vis le genre musical qui leur était auparavant étranger, les participants feront appel aux prises mobilisées ainsi qu'aux contours délimités à partir de l'expérience de concert. Rappelons d'entrée de jeu que les prises consistent en des éléments qui suscitent une adhésion et qui « accrochent » les spectateurs<sup>182</sup>. Ce sont des points de rencontre entre la manière dont des auditeurs apprécient écouter la musique (sur support vinyle, en marchant, les yeux fermés, en voiture, etc.), les aspects de la musique qui leur sont dignes d'intérêt (la mélodie, la progression harmonique, les paroles, les timbres, etc.), et un contexte qui permet aux auditeurs de retrouver dans une expérience nouvelle ces manières

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>179</sup> Leveratto, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>182</sup> Hennion, Antoine, *et. al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000, p. 110.



d'écouter et d'apprécier qu'ils privilégient au quotidien. Ces éléments créent une ouverture et peuvent donner lieu à une passion pour un genre musical nouveau, ou ils peuvent simplement renforcer et/ou remettre en question des manières d'écouter consolidées par les expériences passées. À l'opposé des prises, les contours représentent les zones où l'accès au genre musical a été limité. Ce sont les limites, les éléments d'un genre musical (ex. : des paroles, des instruments, ou tout élément qui suscite de l'intérêt pour un spectateur) qui auraient permis une rencontre favorable dont l'absence empêche les spectateurs d'accrocher<sup>183</sup>. Enfin, comme les prises créent un accès au genre musical à partir de l'expérience de concert<sup>184</sup>, nous mettrons en lumière la manière dont ces prises ont créé une ouverture à la musique contemporaine qui s'est prolongée au-delà du cadre spatiotemporel du concert, à l'initiative des participants, soulignant le caractère dynamique du goût mis à l'épreuve par l'expérience.

#### **4.1.1 S'engager dans l'expérience – le corps comme point de départ**

Dans le cas du premier groupe de participants, bien que Fanny, Charlie et Gaël assistent généralement à des concerts debout ou assis, ils ont rapporté avoir apprécié le fait que leurs sièges situés à l'avant leur permettaient de voir toutes les réactions des musiciens, et donc leur assuraient un confort nécessaire pour qu'ils soient en mesure d'observer les musiciens. Loulie, quant à elle, a été dérangée par l'homme qui lui cachait la vue ; son confort visuel était en cela compromis puisqu'il ne lui était possible d'observer l'action des musiciens sur la scène. Par conséquent, elle ne parvenait à comprendre ce qui faisait l'intérêt du concert aux yeux des spectateurs. Dans le cas du deuxième groupe, Jocelyne a demandé à être assise dans les gradins afin qu'elle puisse se concentrer sur le concert. Elle n'aurait pas été en mesure d'éprouver du plaisir si elle avait été debout durant le concert puisque sa jambe aurait nui à son confort, et donc l'aurait empêchée de se concentrer. En ce qui concerne les participants qui étaient au parterre debout aux côtés des musiciens, leur confort a été préservé dans la mesure où la durée du concert a été jugée raisonnable et qu'il leur était possible de s'asseoir au sol à tout moment. Dans le cas des deux groupes, le confort intellectuel des participants a été préservé en ce que la durée du concert leur a semblé adéquate et qu'il leur a été possible de se concentrer. Selon Leveratto, ce respect du confort des participants est la première condition qui leur permet de s'engager à leur gré dans l'expérience, de

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>184</sup> Bessy et Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995, p. 228.

faire usage de leur corps pour explorer sensoriellement la nature artistique du concert. Dans la prochaine section, nous verrons comment les participants se sont engagés physiquement et intellectuellement dans le concert afin d'en tirer plaisir.

### **Écouter le concert**

Les participants du premier groupe qui siégeaient à l'avant, face à la scène, ont rapporté être restés concentrés sur l'action qui se déroulait sur scène et à l'écoute de la musique qu'ils entendaient : Fanny se sentait comme un journaliste à qui on demandait de rendre compte de son expérience ; Gaël avoue s'être engagé pleinement dans l'expérience en vue de répondre aux questions ultérieurement en aval du concert et Charlie a rapporté avoir été concentrée. À l'inverse, Loulie n'a pu se concentrer sur le concert puisqu'elle ne pouvait voir la scène complètement, mais aussi parce qu'aucun élément du concert ne lui a permis de vivre la nature artistique du concert par rapport à ses expériences passées – nous reviendrons sur cet aspect dans une section ultérieure.

Le cas du deuxième concert est intéressant puisqu'Audrey, Patrick et Jessica étaient invités « à errer, à écouter, à imaginer et à communier dans un espace merveilleux qui reflète sur notre monde à la fois si étrange et pourtant si familier<sup>185</sup> ». Le dispositif de concert offrait une grande liberté aux participants, lesquels pouvaient explorer des postures variées sans être contraints de respecter la position assise et le fait de ne pas se déplacer durant le concert. Hormis Patrick qui, bien qu'il ait apprécié le dispositif en ce qu'il lui permettait d'être aux côtés des musiciens, a préféré quitter la salle puisque les conditions éthiques ont été rompues – nous reviendrons sur cet aspect à la prochaine section, Jessica, Audrey et Jocelyne ont exploré des manières d'être en concert, afin de tirer plaisir de l'expérience. En effet, Audrey, initialement, a dû s'adapter au dispositif qui lui semblait atypique – elle n'était pas certaine de pouvoir bouger ou s'il était exigé que les spectateurs demeurent immobiles. En remarquant que les autres membres du public se déplaçaient, elle a compris que cette action était permise et elle a suivi le mouvement. À l'interlude du concert, elle a toutefois décidé de s'asseoir, puisqu'elle sentait que sa présence pouvait nuire aux déplacements des musiciens. Lorsqu'elle s'est assise, cette position lui a permis d'expérimenter le concert autrement ; elle se sentait davantage « observatrice » en ce qu'elle pouvait écouter « comme un enfant » :

---

<sup>185</sup>Boudreau, Walter, Niemandsländhymnen, *Notes de programme*, p. 3.

Audrey : [...] un moment donné j'ai aimé quand elle était assise à terre pis elle lisait lisait un poème en français [...] je me sentais... tout le monde uni, je ne sais pas pourquoi. J'ai aimé ça. En plus, j'étais assise [fait que] ça faisait encore plus, tsé j'étais encore plus réceptive, comme un enfant qui écoutait (rires).

Cette exploration des manières d'être en concert pouvait également se faire en observant comment les autres spectateurs dans la salle vivaient le concert. En effet, puisque les participants se considéraient néophytes en matière de musique contemporaine et qu'ils en étaient à leur première expérience, ils ont d'emblée observé comment les spectateurs éprouvaient la nature artistique du concert afin d'ajuster leur présence à celle des autres. Tel que le rapporté précédemment<sup>186</sup>, la discussion du deuxième groupe a débuté en relevant le caractère « spécial » des interprètes qui imitaient des sons d'oiseaux, pour ensuite se questionner à savoir qui dans la salle appréciait cet aspect et comment ils appréciaient. Puisque le fait de voir des interprètes qui imitent des sons d'animaux leur paraissait « spécial » par rapport à une situation de concert de musique, ils ont conséquemment vérifié la normalité de la situation en observant les spectateurs. Audrey a remarqué, tel que rapporté dans la discussion, que des spectateurs « avaient les yeux fermés et suivaient le *beat* ». Elle affirme s'être « imprégnée » des autres afin de comprendre davantage comment ils éprouvaient du plaisir<sup>187</sup>.

En prenant conscience de la façon dont les autres spectateurs vivaient le concert, les participants se sont inspirés des différentes postures qui leur ont donné des idées pour explorer davantage la nature artistique du concert. Jocelyne se disait, par exemple, qu'il devait être plaisant d'être debout au parterre pour se sentir dans l'action. Jessica, quant à elle, s'imaginait l'effet qu'elle ressentirait si elle se déplaçait à d'autres endroits dans la salle. Elle s'est également demandé si la technique d'écouter le concert les yeux fermés était efficace<sup>188</sup>. Patrick et Audrey ont également observé que les personnes dans le public qui écoutaient le concert les yeux fermés avaient l'air de « comprendre » la musique, et qu'elles parvenaient à « décoller », à éprouver l'efficacité artistique du concert<sup>189</sup>.

---

<sup>186</sup> Le lecteur pourra se référer à la citation A1 de la page 106 pour revoir le contexte original.

<sup>187</sup> Le lecteur pourra se référer à la citation A2 de la page 107 pour revoir le contexte original.

<sup>188</sup> Le lecteur pourra se référer à la citation A3 de la page 107 pour revoir le contexte original.

<sup>189</sup> Le lecteur pourra se référer à la citation A4 de la page 106 pour revoir le contexte original.

Jocelyne rapporte avoir observé les spectateurs et noté qu'il y avait une séparation entre ceux qui « comprenaient » et donc avaient l'air d'appartenir à la communauté du public, et elle qui ne s'y connaissait pas :

Jocelyne : j'étais pas mal concentrée à regarder... Certains d'en bas, des personnes peut-être plus âgées on aurait dit que... j'ai perçu qu'eux autres avaient l'air de comprendre pis à vraiment réaliser c'était quoi, tsé.

Loulie a fait un constat semblable, alors qu'elle a remarqué les gens qui l'entouraient. À partir des conversations qu'elle entendait, elle trouvait que bien des spectateurs s'y connaissaient en matière de musique contemporaine, alors que ce n'était pas son cas. En observant la manière dont les gens écoutaient, discutaient leur opinion esthétique et comparaient ce qu'ils entendaient avec le répertoire qu'ils connaissaient, Loulie ne se « sentait pas à sa place » :

Loulie : Ben j'avais hâte que ça finisse honnêtement, je ne me sentais pas à ma place. [...]. [L] e public [...] était âgé, distingué (la personne en avant de moi avait son petit foulard tout bien placé, pis euh... [...] ben la façon dont les gens parlaient, c'était pas familier là, c'était vraiment... comme plus standard comme vocabulaire. Pis on dirait qu'eux savaient vraiment ce qu'ils allaient voir, pis ils étaient intéressés par ça et tout ça, alors que moi je savais pas vraiment ce que j'allais voir pis euh... [...] La personne en avant de moi parlait d'un autre pièce de musique qu'elle avait vue ailleurs, qui lui faisait penser à ça, pis elle les comparait pis... [...] Ben c'était un peu énervant là.

On voit ainsi que les spectateurs ont suscité chez Loulie un sentiment d'exclusion, puisqu'elle sentait qu'elle ne faisait pas partie des gens qui « comprenaient » ; elle ne voyait pas ce qui faisait l'intérêt du concert, par conséquent elle ne se sentait pas à sa place. Pour Audrey et Jessica, la présence des autres a été un élément d'appréciation. Audrey a apprécié le fait de sentir qu'elle partageait une expérience commune avec les autres. Elle a d'ailleurs rapporté que le terme « ensemble » lui est resté en tête durant le concert, alors qu'elle était assise et sentait la présence des autres au parterre :

Audrey : Un moment donné pour vrai j'ai apprécié d'être tout le monde en même temps à vivre ça. Je me suis vraiment dit « ah ! c'est le fun, on vit ça ensemble », j'avais l'impression... ce mot-là m'est revenu souvent, « ensemble » là, je sais pas pourquoi.

Jessica rapporte avoir apprécié des moments dans le concert où elle regardait la réaction des spectateurs, ce qui l'amusait<sup>190</sup>. Audrey, les réactions des publics étaient un aspect du concert qui les intéressait davantage que l'action des interprètes, puisqu'en concert « c'est tout le temps ça qui [l'] accroche » :

---

<sup>190</sup> Le lecteur pourra se référer à la citation A5 de la page 105 pour revoir le contexte original.

Audrey : [...] c'est comme si j'ai pas porté tant attention qu'aux êtres humains.

J.H : Tu regardais quoi exactement ?

Audrey : plus les gens. Moi je suis tout le temps... c'est tout le temps ça qui me... m'accroche.

## Les autres spectateurs

En s'intéressant à la manière dont les spectateurs faisaient usage de leur corps pour écouter le concert et semblaient éprouver du plaisir, cela a permis à Audrey de ressentir ce plaisir par sympathie à partir de la perception qu'elle avait des autres spectateurs. Dans le cas de Jessica, elle ressentait les différentes façons dont le concert pouvait être perçu par les autres, et elle avait l'impression qu'un spectateur en particulier était « crampé » et devait se dire que le fait que des musiciens qui imitaient des sons d'animaux étaient « n'importe quoi », et cela amusait la participante :

Jessica : y'a eu des gens qui étaient... comme y'a eu une femme qui était vraiment au début comme les yeux fermés, pis on dirait qu'elle essayait vraiment de vivre le truc, pis bon je sais pas si ça a marché, mais (rires), mais sinon... ben c'est ça là y'avait plein de monde [...].

Devant le caractère atypique du concert, Jessica a identifié et senti les réactions des autres spectateurs et cela lui a procuré du plaisir par sympathie, tout comme Audrey qui vivait le plaisir des autres et s'en imprégnait. Cela rejoint ce que Leveratto considère comme le plaisir de sympathiser avec autrui et qui fait partie du savoir rituel du spectateur :

Sympathiser, au double sens de l'attitude de communion physique avec ce que l'autre ressent et de l'expression physique de l'émotion ressentie au contact d'autrui, fait donc partie du savoir rituel du corps spectaculaire<sup>191</sup>.

Ce plaisir par sympathie s'applique également au plaisir que communiquent les interprètes, comme l'a vécu Audrey. Elle a rapporté avoir sympathisé avec le plaisir que les interprètes semblaient ressentir, et que le langage corporel est ce qui lui a permis de constater cet aspect :

Audrey : ben... tsé, la fille faisait pas grand chose de spectaculaire là tsé, tu comprends, mais en même temps on avait l'impression qu'elle était quand même passionnée par quelque chose, pis ça tu vois j'y ai repensé après. Oui ça m'a comme... ben moi je trouve ça beau les gens qui sont passionnés dans la vie, fek je trouvais ça cool tsé c'est quelque chose de différent, pis... après, je sais pas, j'ai...

J.H: Qu'est-ce qui te faisais penser qu'elle tripait ?

Audrey : ben son langage corporel là, sa façon... tsé je voyais qu'elle était vraiment dans leur rôle, surtout à la fin quand je disais qu'ils disaient « bye » là, quand ils faisaient les remerciements, j'ai vu que c'était des humains qui sont revenus un peu à eux-mêmes, pis j'étais comme « ah ! elle a vraiment fait un voyage, la fille est vraiment dedans là tsé, à soir elle était contente de donner ce show là, tsé elle était fière de donner ce show là... c'est ça que je me

---

<sup>191</sup> Leveratto, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 227.

suis dit » c'était pas quelque chose qui était super compris par les gens, mais elle elle s'est dit « ce soir je suis en show c'est cool ! » tsé.

Audrey a ainsi observé le langage corporel des musiciens, a perçu qu'une interprète ressentait du plaisir à vivre de sa passion, et elle apprécia être témoin de son épanouissement :

Audrey : Moi ça me fascine tout ce qui anime les humains en général, fek là j'étais comme « ah, c'est cool ! c'est vraiment des gens qui tripent ».

Tel que décrit précédemment, les participants du deuxième groupe se sont intéressés aux postures d'écoute des spectateurs à la fois dans le but de vérifier s'il était « normal » que des interprètes imitent des sons d'oiseaux dans le cadre d'un concert de musique, mais aussi afin d'explorer des manières de maximiser l'efficacité artistique du concert et à éprouver du plaisir dans l'action de sympathiser avec autrui en partageant ses émotions. Les spectateurs ont représenté pour Jessica et Audrey une source de plaisir lorsque ces derniers se synchronisaient aux émotions des autres, authentifiant leurs propres émotions. Le fait de sentir faire partie de la communauté de spectateurs et de partager une expérience commune a également été une source de plaisir, notamment pour Audrey. D'un autre côté, les spectateurs ont également été pour certains participants — notamment Loulie — une source de déplaisir causé lorsque les spectateurs semblaient « comprendre » la nature artistique du concert et que ce n'était pas le cas du participant qui observait, suscitant un sentiment d'exclusion, soit le fait de ne pas se sentir « à sa place »<sup>192</sup>. Si le corps constitue un point de départ dans l'engagement des spectateurs, nous verrons dans la prochaine section qu'il sert d'instrument de mesure du plaisir, et que le fait d'éprouver du plaisir en concert est possible lorsque les dimensions éthiques et techniques sont prises en compte.

#### **4.1.2 Le plaisir – une articulation entre les dimensions éthiques et techniques**

Dans le cas des participants des deux groupes, la sensibilité morale a été compromise à divers degrés. Au cours du premier concert, les participants ont remis en question le caractère moral des images de moustaches et de langues de la pièce *8-bit Urbex*. En effet, Charlie a affirmé que le contenu était « plus ou moins approprié » puisque l'intérêt du concert reposait sur la prééminence de la musique :

Charlie : j'ai trouvé ça trop un peu là, ouais. Parce qu'on vient là pour la musique là tsé (rires). C'était plus ou moins approprié là je dirais... mais si ça avait été juste les jeux vidéos, j'aurais

---

<sup>192</sup> Dobson, Melissa, *Between Stalls, Stage and Score: An Investigation of Audience Experience and Enjoyment in Classical Music Performance*, thèse de doctorat, 2010a, University of Sheffield, 2010a.

fait comme « ok, c'est un support » pis y'a des gens qui peuvent s'identifier à ces jeux-là, comme « ah oui, je jouais à ces jeux-là quand j'étais petite ou quelque chose là »... juste les jeux j'aurais trouvé ça correct, comme l'ensemble c'était peut-être un peu trop... ou juste les musiciens ça aurait été correct aussi.

Pour Fanny, l'image d'une langue est d'emblée « dégueu ». Dans le groupe de discussion, elle a tenté de se renseigner à savoir si ce contenu était « artistique », en ce que l'intention artistique (dimension technique) servirait d'alibi pour justifier le caractère inapproprié des images (dimension éthique). Bien qu'elle s'est dit que l'intention était justement de choquer, les images l'ont agressée :

Fanny : Ben les images aussi étaient agressantes. En fait c'est dégoûtant un peu pis, ouais agressant. [J] e pense que c'était là pour choquer, je pense que c'était ça le but, donc, ouais, ben... je trouvais ça un peu étrange, je pense que c'est ça le but de la dernière pièce (rires) de choquer, de rendre ça étrange pis de, ouais.

Le fait qu'elle ait établi, à partir de sa compréhension des notes de programme, un lien entre le futur et le passé lui a permis de s'accrocher davantage à la thématique « retour vers le futur » et de dépasser le fait qu'elle se sentait agressée par les sons et les images, lesquels compromettaient sa sensibilité morale. En comprenant la dimension technique en regard du concept de l'œuvre, le caractère amoral des images était à ses yeux davantage justifiable, puisqu'elle « savait c'était dans quel but » :

Fanny : J'ai trouvé ça un peu comme je te l'avais dit, agressant. Hum... tous les bruits stéréo dans mes oreilles qui *grichaient*... c'était un peu pour montrer, comme moi je te l'avais dit j'avais lu un peu le programme pis je savais c'était dans quel but. [...] [Q] uand tsé tu m'as envoyé le lien, y'avait une description du programme, et j'avais lu un peu ça en était quoi, et j'avais vu que c'était pour faire un genre de lien entre présent, futur, passé, donc quand ils sont arrivés avec la dernière pièce je pense que c'était vraiment pour montrer un peu la technologie désuète, en tout cas je ne sais pas comment l'expliquer, mais oui c'est ça je trouvais ça agressant d'entendre la technologie qui *grichait*, on n'est pas habitué à ça, on est habitués à tout ce qui fonctionne super bien, donc c'est ça.

Bien que Gaël ait trouvé au départ que les images des langues et des moustaches étaient « de trop » et que le support visuel distrayait les spectateurs du centre d'intérêt que représentait la musique, il a noté que ces dernières sont disparues graduellement, laissant place à des images de constructions urbaines. L'absence d'un lien évident entre ces constructions et la langue ne lui permettait pas de comprendre l'intention. Tout comme Fanny, bien qu'il se sente agressé par la pièce, Gaël a toutefois poursuivi son écoute afin de tenter d'abord de comprendre l'intention derrière ces images :

Fanny : La langue... c'est quoi ça ?  
 Charlie : Oui ! oui oui ! j'étais comme...  
 Fanny : Quelqu'un peut me l'expliquer ou ça n'a pas rapport pis c'était artistique ?  
 Charlie : C'était peut-être un peu trop ouais.  
 Gaël : Ben au début je trouvais que c'était trop, mais un moment donné ça a comme... ça diminuait tranquillement pis ça avait tout disparu...  
 Fanny : Mais c'est dégueu une langue tsé.  
 Charlie : rires.  
 J.H : Ça suscitait du dégoût, un malaise ?  
 Fanny : Ouais. Mais je pense que c'était le but de ce morceau-là.  
 Gaël : Ouais. Mais moi j'essayais trop de comprendre à cause des images là.  
 Fanny : rires.  
 Gaël : ils construisaient une petite ville pis j'étais là « ah ah, on essaie de construire quelque chose peut-être... » (pires) pis là j'essayais de suivre les idées pis là un moment donné c'était comme... ben là y'avait la langue qui apparaissait...

Fanny, Gaël et Charlie ont déprécié la quatrième pièce, alors que Loulie se considère indifférente à l'égard de celle-ci. En effet, les participants ont questionné la pertinence du support visuel en ce sens où l'intérêt du concert reposait sur la musique. Cela dit, ils ont tenté de comprendre davantage l'intention de l'œuvre avant de s'y opposer et fuir la source des sensations agressantes. Dans le cas de Fanny, puisqu'elle a établi un lien par rapport à la technologie, soit au fait que notre société n'est plus habituée d'entendre les sons issus d'une technologie désuète (les sons 8 bits), cette compréhension de l'œuvre en regard de la thématique lui a permis de justifier pour elle-même l'effet artistique voulu, soit de « choquer », et donc de tolérer les sensations agressantes qu'elle ressentait.

Dans le cas du deuxième concert, les participants ont utilisé les mots tels que « ténèbres », « messe noire », « secte », « sombre », « monastère », « enfer », « machiavélique », afin de décrire l'œuvre de Bhagwati. Ces caractéristiques étaient réifiées à travers la mise en scène, le rôle des musiciens, leurs costumes, l'éclairage, et l'absence de mélodie. La sensibilité morale des participants a été éprouvée à divers degrés, certains jugeant que le concert était « spécial », « satanique », voire « effrayant » :

Jocelyne : ça ressemble à de la chorégraphie contemporaine où y'a de la musique un peu comme ça pis des mouvements, pis tout ça là. Moi j'trouve ça théâtral, musical... C'est un peu spécial, j'trouvais que c'était beaucoup de lamentations, pis j'trouvais que c'était beaucoup comme des messes noires tsé, avec des cagoules pis qu'ils font des « ââmm »  
 Jessica : satanique ?  
 Audrey : oui ! ça faisait peur.  
 Jocelyne : oui... c'est très spécial.



Si Jocelyne et Jessica n'ont pas été effrayées ou malaisées par ce caractère « satanique », bien qu'elles aient tenté de comprendre la raison derrière cette analogie avec les ténèbres, il en fut autrement pour Audrey et Patrick. Audrey a dû faire un effort pour ne pas que sa peur ne prenne le contrôle de ses émotions, ce qui l'aurait contrainte à quitter l'endroit. Elle avoue être sensible à tout ce qui fait « satanique ». La participante avait également de la méfiance à l'égard d'un interprète qui semblait agressif, ce qui accentuait sa peur. Elle a donc tenté de se calmer, afin d'éviter de perturber le bon déroulement du concert, et pour ne pas se freiner son expérience réceptive de manière précipitée en laissant une chance au concert :

Audrey : tsé on est enfermé, tsé quand tu laisses partir ton imagination... t'es comme « c'est quand même spécial ». Mais là, ça peut être de même tout le long, mais là j'me parlais j'me parlais... tsé quand tu commences à fixer sur quelque chose...

Elle se sentait en danger dans un contexte « clos » et en présence d'un homme qui semblait « agressif ». Bien que le cadre du concert puisse justifier le « rôle » de l'interprète, Audrey avait de la difficulté à savoir s'il s'agissait bel et bien d'un concert ou d'une situation réellement menaçante.

Pour Patrick, sa sensibilité a été compromise à un point tel qu'il préféra sortir de la salle. Bien qu'il ait apprécié le dispositif du concert, le savoir-faire technique des interprètes (dimensions techniques), l'analogie aux ténèbres (dimension éthique) rendait le concert intolérable.

On constate donc qu'à des degrés divers, la sensibilité des participants a été atteinte, variant de la reconnaissance du caractère « spécial », à la maîtrise d'un sentiment de peur jusqu'à une intolérance totale du concert. Ainsi, les dimensions éthiques et techniques s'articulent de manière interreliée et influencent le plaisir ressenti en situation de concert ; dans certains cas les participants vont omettre d'accorder trop d'importance au déplaisir physique ressenti pour comprendre d'abord l'intention artistique de l'œuvre, alors que pour d'autres participants, les limites éthiques ont été compromises à un point tel qu'il ne leur est impossible de rester physiquement dans la salle.

## **4.2 Les goûts des participants**

Maintenant que nous avons mis en lumière le savoir-faire des participants pour éprouver la nature artistique du concert ainsi que la construction du plaisir en regard des dimensions éthiques et techniques, cette seconde partie du présent chapitre fera référence à la réflexivité des participants afin de montrer les prises mobilisées et les contours définis à travers lesquels ils articulent leurs

goûts. Cette section s'intéressera à la manière dont les participants relativisent leur expérience du concert de musique contemporaine en regard de leurs expériences passées et du rapport singulier qu'ils entretiennent vis-à-vis de la musique (Hennion, 2000 : 244), tel que décrit précédemment au chapitre III. Nous verrons par la suite le caractère dynamique des goûts en ce que l'expérience du concert se poursuit en aval de ce dernier, modifiant la trajectoire des participants en ce que les prises offrent la possibilité de créer de nouvelles sensibilités chez les participants, voire de nouveaux attachements en regard de la musique contemporaine.

### **Fanny**

Amatrice de musique de film, Fanny a développé une prise avec la deuxième pièce du concert de musique contemporaine, *Rythmes et échos des rivages anticostiens* (2007) de Denys Bouliane :

Fanny : hum... les autres pièces en général j'ai vraiment apprécié, j'ai trouvé ça super bon, pis surtout la 2e que j'ai trouvé super bonne. Non, mais généralement la musique que j'aime sort souvent de pistes sonores de film, donc euh avec cette pièce-là je me reconnaissais vraiment dans un univers de film d'horreur, un vieux film d'horreur, donc j'aimais, j'appréciais ça, je trouvais ça le fun.

Elle s'est « reconnue » dans cette pièce puisqu'en écoutant cette dernière, elle parvenait à s'imaginer les scènes du film *Psychose*. Cette pièce lui a permis de se mettre dans un état d'esprit particulier, ce qui n'aurait pas été possible que si elle avait connu l'intention de l'œuvre en amont du concert. Pour elle, le résultat final de la pièce prime sur ce qui a mené à sa genèse. Pour illustrer cette idée, elle rapporte une expérience de travail en tant que serveuse où la familiarité qu'elle a développée avec le restaurant a nui à son appréciation de l'endroit :

Fanny : Je trouve que j'apprécie plus quand je connais pas ça. C'est la même chose parce que moi je suis serveuse, c'est ma *job* à temps partiel, pis j'apprécie moins le restaurant à cause de ça parce que je sais qu'est-ce que le serveur fait, ce qu'il vit...

L'œuvre de Bouliane l'a si bien marquée qu'elle a eu par la suite l'intention de l'acheter à partir de son téléphone intelligent. Comme Fanny achète toute sa musique à partir d'iTunes, elle limite ses dépenses aux musiques les plus significatives pour elle :

Fanny : Tsé si tu regardes ce que j'ai dans mon téléphone, moi toute ma musique que j'ai je l'ai achetée. Quand j'aime une chanson, je vais acheter la chanson.

Dans le cas de la musique classique, elle apprécie ce genre musical, mais pas au point de l'intégrer à sa bibliothèque musicale :

Fanny : Ben j'apprécie... probablement ouais (rires). Tsé comme si j'en entends c'est correct, je vais apprécier ça va être super bon, mais je pense pas que ça va être des chansons que je vais acheter sur mon téléphone.

Elle affirme avoir apprécié son expérience passée à un concert d'opéra, sans toutefois s'être mise par la suite à écouter ce genre musical à partir de son téléphone intelligent :

Fanny : j'ai apprécié parce que je le voyais en vrai, mais j'écouterai pas d'opéra sur mon téléphone.

Et donc, si Fanny a affirmé avoir l'intention d'acheter la pièce de Bouliane à partir de son téléphone, cela indique l'attachement qui s'est créé. Par contre, mis à part la quatrième pièce qu'elle n'a pas appréciée en raison du timbre des sons et des images subversives, elle a affirmé avoir apprécié les autres pièces, soit les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>, sans plus, puisque ces dernières ne lui permettaient pas de « s'imaginer des choses » :

Fanny : Ben elles étaient juste agréables à écouter, mais je me suis pas nécessairement imaginé des choses.

Ainsi, pour Fanny, l'état d'esprit dans lequel la pièce de Bouliane l'a mise a constitué une prise, un point de rencontre entre l'objet et sa réalité. En effet, Fanny apprécie la musique instrumentale puisque cela lui permet de laisser libre cours à son imagination. Il s'agit de la manière dont elle préfère écouter de la musique au quotidien, et plus précisément la raison pour laquelle la musique de film la rejoint autant. L'absence de paroles offre une liberté puisqu'il n'y a pas de référents qui induisent des images. Par conséquent, la musique instrumentale lui semble tout indiquée pour se remémorer des scènes de film, ou encore pour laisser libre cours à son imaginaire. Dans le cas de la pièce de Bouliane, les sons aigus et saccadés des violons ne sont pas sans rappeler la célèbre scène de douche du film *Psychose*, ou d'autres scènes probables de films d'horreur, ce qui incite Fanny à se plonger aisément dans une écoute imagée.

## **Loulie**

Pour Loulie, bien qu'elle ait apprécié certains éléments du concert, notamment le support visuel, aucun point de rencontre entre ses goûts et le concert de musique contemporaine n'a été

établi. En effet, la présence de paroles est intrinsèquement liée à la manière dont elle conçoit la musique, le sens qu'elle y accorde :

Loulie : C'est sûr que moi je m'attendais à ce qu'il y aille des paroles parce que je sais pas, pour moi on dirait que ça fait partie de la conception de musique.

Dans la musique qu'elle a l'habitude d'écouter, seules les paroles l'accrochent. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle apprécie les Cowboys Fringants. Le contenu des paroles est engagé et la rejoint à ce niveau-là :

Loulie : Ils vont faire beaucoup de critique la société, surtout politique, que ça je ne comprenais pas quand j'étais enfant. Dans les étoiles filantes, ça parle de rythme de vie que tu t'imposes, que tu fais, que t'en fait le plus possible...

La présence de paroles lui permet, en concert, de participer en chantant en même temps que les artistes. Autrement, elle se sent moins incluse dans le concert :

Loulie : Ben je connais les paroles, je peux participer, je peux chanter aussi tandis que...

Et donc, lorsqu'elle a découvert que la musique du concert de musique contemporaine n'était qu'instrumental, elle a été déçue :

Loulie : Ben moi quand j'écoute de la musique, c'est juste pour les paroles, fek déjà ça m'a déçue parce que je sais que moi ce qui m'accroche c'est les paroles pis là y'en n'avait pas fek je savais qu'il avait y avoir rien qui m'accrocherait là.

Comme il n'y avait aucune « accroche », aucune prise dans le concert qui lui permettait d'apprécier l'expérience, elle est plutôt restée neutre. Une prise potentielle aurait été, au-delà des paroles, la présence de jeunes de son âge. En effet, pour la participante, la présence de jeunes de son âge est un critère garant d'une expérience positive. En effet, à la question « qu'est-ce qui fait que tu assistes à un concert ? », elle a répondu :

Loulie : Les paroles, encore une fois. Probablement la clientèle aussi, c'est souvent plus des jeunes justement alors je me sens déjà plus incluse. Je connais les paroles alors je peux participer, chanter.

Lorsqu'elle travaillait au Festivoix, elle assistait parfois à des concerts — bien que la musique qui y était présentée n'était pas sa tasse de thé -, elle était au moins avec des jeunes :

Loulie : Bien j'étais avec d'autres jeunes de mon âge alors ça me permettait de passer du temps avec eux, et aussi j'aidais l'environnement alors c'était pour ça que je faisais du bénévolat.

Elle a également rapporté avoir effectué un choix de concert en s'appuyant sur plusieurs critères, dont la présence potentielle de jeunes :

Loulie : Parce que ça avait l'air correct, ça avait l'air français, ça avait l'air d'être pour les jeunes.

Et donc, il n'était pas surprenant qu'en étant entourée de « vieux », Loulie ne se sentait pas à sa place, ce qui fut la première raison évoquée pour justifier son inconfort dans la salle, soit le fait de ne pas se « sentir à sa place » :

Loulie : Ben j'avais hâte que ça finisse honnêtement, je ne me sentais pas à ma place. [...] [L] e public [...] était âgé, distingué (la personne en avant de moi avait son petit foulard tout bien placé, pis euh... [...] ben la façon dont les gens parlaient, c'était pas familier là, c'était vraiment... comme plus standard comme vocabulaire. Pis on dirait qu'eux savaient vraiment ce qu'ils allaient voir, pis ils étaient intéressés par ça et tout ça, alors que moi je savais pas vraiment ce que j'allais voir pis euh... [...] La personne en avant de moi parlait d'une autre pièce de musique qu'elle avait vue ailleurs, qui lui faisait penser à ça, pis elle les comparait pis... [...] Ben c'était un peu énervant là.

### Gaël

Depuis quelque temps, Gaël s'est ouvert aux musiques du monde, surtout au jazz provenant d'ailleurs. Cette découverte s'est opérée par différents médiums. D'abord, le forum auquel il participe, lui et des amateurs de musique provenant de partout dans le monde, a contribué à élargir ses horizons musicaux en lui faisant découvrir des musiques qui représentent, selon les amateurs, la spécificité de leur culture : ces musiques dites plus traditionnelles peuvent notamment provenir d'Algérie, d'Afrique. La radio a piqué sa curiosité en ce qu'il a pris conscience de la variété stylistique du genre musical à travers le monde :

Gaël : [...] j'ai vu qu'il y avait du jazz un peu partout dans le monde, fek j'ai commencé la guitare, j'ai décidé ça, pis je sais pas, y'a un comme un déclic avec la radio, y'avait espace musique dans ce temps là qui faisait jouer des trucs d'un peu partout dans le monde, pis ça a été comme « ah, y'a des choses qui se font un peu partout ».

Il a par ailleurs assisté à un concert au Dièse Onze qui fut marquant dans sa découverte du jazz :

Gaël : Je suis tombé [sur] le Dièse onze proche de Mont-Royal sur Saint-Denis. J'étais avec des amis, on était allé juste prendre un verre pis ils disaient qu'il y avait un petit concert, pis j'ai tellement aimé comme l'expérience qui venait avec ça, comme un petit peu *glauky*, dans un sous-sol avec des vraiment bons musiciens pis t'étais collé sur eux... pis tsé ils te parlaient un peu... ça j'ai vraiment aimé ça, pis j'ai commencé à m'intéresser à ça un peu. Au début j'étais pas capable d'en écouter comme chez moi, c'est vraiment juste en show que j'aimais ça, pis tranquillement un peu des deux...

À l'occasion du concert de musique contemporaine auquel il a assisté, la première pièce, *Music for a Thousand Autumns* lui a plu en particulier puisqu'elle impliquait des influences de musiques du monde :

Gaël : Il y avait tellement d'émotions. Je sais pas la première c'était vraiment comme un voyage. On a vu de tout. J'avais l'impression qu'on était en Asie, du jazz en Amérique. [...] J'avais l'impression que c'était vraiment... ben de ce que je me rappelle c'était vraiment bon parce que je trouvais qu'il y avait des parties qui avaient l'air un peu plus de l'Asie, y'avait du jazz plus. [...] Je trouvais que ça faisait un peu un voyage comme à travers beaucoup de choses.

Au-delà des timbres d'instruments variés qui évoquent d'autres cultures, Gaël a apprécié l'ouverture générale dont témoignait la pièce, le fait « qu'on n'était pas limité à quelque chose ». Cette liberté est particulièrement patente dans le cas du troisième mouvement, où un solo au piano pourrait être celui d'un morceau jazz improvisé. Les influences du monde trouvées dans la première pièce représentent une prise à travers laquelle il a apprécié l'œuvre de musique contemporaine.

### **Charlie**

Lorsqu'elle a écouté sur YouTube un extrait de piano, cela lui a donné le goût d'improviser au piano à partir de l'air entendu. Comme il a été rapporté au chapitre III, Charlie apprécie jouer de cet instrument dans ses temps libres en tant qu'amatrice. Au départ, ce sont les mélodies et le timbre de l'instrument qui l'ont intéressée à apprendre la une technique pianistique de base. Elle a généralement apprécié le concert auquel elle a assisté. Elle a mobilisé une prise au niveau des mélodies et du timbre de certains instruments, notamment le piano, la harpe et les violoncelles. Dans son carnet, elle noté que le solo de piano de la première pièce, *Music for a Thousand Autums* l'a grandement impressionnée. Elle a également apprécié la troisième pièce, au cours de laquelle différents timbres d'instruments s'ajoutaient les uns à la suite des autres :

Charlie : ça a commencé je sais plus avec le trombone, puis... les violoncelles se sont ajoutés, tout le monde s'est ajouté pis ça faisait quelque chose comme un ensemble là vraiment. [Tous] ces instruments-là étaient... harmonieux [...] ensemble. J'ai trouvé ça vraiment enivrant, j'étais enveloppée par tous ces instruments-là... on aurait dit, ouais.

Dans le cadre du *groupe de discussion*, à la question « comment avez-vous trouvé le concert ? », Charlie a d'entrée de jeu fait référence aux différents instruments pour justifier qu'elle a été impressionnée :

Charlie : Impressionnant, pas mal tout m'a impressionnée. Une grande variété d'instruments. Je m'attendais à ce que ce soit spécial, intense comme ça, mais à la fin ça m'a vraiment surpris. J'étais comme « wow, tout est possible ». La dernière pièce (jeux vidéos), c'était vraiment cool. J'étais comme... j'ai observé.

Si le timbre des instruments est un aspect important dans le rapport que Charlie entretient à la musique, lorsqu'elle décide d'aller voir un concert, elle apprécie grandement l'aspect visuel puisque cela lui permet de voir les musiciens jouer, improviser, bref, interpréter d'une manière différente que ce qu'elle entend à partir d'un enregistrement. Elle n'irait pas voir un concert de Rihanna qui fait du *lip-sync* puisqu'elle préfère de loin les musiciens qui « sont plus avec leurs instruments » :

Charlie : c'est vraiment impressionnant ça ; tu peux voir des choses que tu ne peux pas voir là sur un CD, ou comme par exemple sur un CD, la musique enregistrée est super parfaite, mais en show ils peuvent faire une variante, tsé de la chanson... ils peuvent improviser, ils peuvent faire un solo de plus, c'est pas mal le fun.

Dans le cadre du concert, elle rapporte avoir été impressionnée par les musiciens, notamment le pianiste qui parvenait à tourner les pages de sa partition en jouant simultanément, la synchronisation des violoncellistes, les techniques de jeu étendues des instruments. Le rapport des musiciens au geste semble ainsi avoir résonné avec la pratique amateur du piano de la participante. Nous pouvons dès lors émettre l'hypothèse que le fait de pratiquer le piano a permis à la participante de s'attarder aux musiciens et de se mettre à la place de ces derniers pour en ressentir du plaisir. Le savoir-faire des musiciens a donc constitué une prise, un point de convergence avec la pratique du piano de la participante.

## **Jocelyne**

Jocelyne a été marquée positivement par sa première expérience à l'opéra. Cet événement fut marquant puisqu'elle affirme avoir « adoré » l'expérience et en être ressortie émue au point d'en pleurer. Les émotions fortes qu'elle y a vécues l'ont par la suite amenée à écouter de l'opéra chez elle, à partir de la télévision. Lorsqu'elle a assisté au concert de musique contemporaine, ce qui l'a le plus intéressée dans le concert a été la voix d'une chanteuse parmi les interprètes. Elle rapporte avoir apprécié les vocalises et la maîtrise technique :

Jocelyne : Mais la fille qui chantait, elle a des vocalises qu'à faisait c'était... très beau. [...] C'tait juste... c'était... pis a montait, a changeait de notes facilement, pis c'était sans accrocher là, ça coulait, a montait pis a descendait pis a l'allait chercher des notes assez impressionnantes avec sa voix, c'était beau.

Le goût que Jocelyne a développé pour la technique vocale d'opéra, cette prise qu'elle a trouvée dans la musique savante à l'occasion de la représentation d'opéra s'est répercutée lors du concert

de musique contemporaine puisque son attention s'est précisément portée vers la voix des interprètes, et cela a contribué à son appréciation esthétique du concert.

Cet aspect a cependant été un court moment à travers le concert :

Jocelyne : ouais, ça a fait un p'tit bout de rien là, dans tout les sons bizarres « ahh...ohhh uhhhh ». C'était... comme j'te dis on n'a pas l'choix de l' remarquer, c'était tellement plus beau que toute c'qui s'est fait (rires)

Pour Jocelyne, la mélodie est ce qui accroche son oreille. Comme la musique qu'elle a entendue au concert était atonale<sup>193</sup>, la musique contemporaine, à son avis, ne « se tient pas » puisqu'elle regroupe des sons de manière aléatoire, sans la présence d'une mélodie consonante. Elle juge le genre musical *flyé* et « décousu » puisqu'il ne lui est possible par la suite fredonner une mélodie. Elle conçoit en effet être habituée à l'aspect mélodique de la musique. Pour Jocelyne, si la sortie au concert « représente de la joie, du divertissement et un bien-être », elle a trouvé que le concert était divertissant — de par la mise en scène originale -, mais « pas nécessairement apaisant » en raison du caractère « morbide » :

Jocelyne : c'tait divertissant oui, (rires), c'tait pas nécessairement apaisant, pas nécessairement... le bien-être était pas là, parce que c'tait comme j'te dis un peu... morbide là, en tous cas ce que j'pense qu'[ils] voulaient véhiculer, ça faisait tellement... ben pas salon mortuaire là, mais pas loin (rires).

La présence de mélodies et le fait de se sentir « apaisée » par ces dernières auraient permis à Jocelyne de sentir plus « connectée » avec la musique contemporaine, car bien que le timbre de voix et la maîtrise technique d'une chanteuse à l'occasion du concert l'aient positivement marquée, cette absence a bien semblé rédhibitoire.

## **Audrey**

Que ce soit dans la musique enregistrée ou en concert, Audrey s'intéresse particulièrement à l'être humain. En effet, si elle apprécie la musique d'un artiste, mais que la personnalité de celui-ci ne lui semble pas « authentique », cela suffit à lui enlever le goût d'assister au concert de l'artiste. En concert, elle apprécie voir ce que l'artiste dégage :

Audrey : J'aime ça voir l'artiste, j'aime ça le voir en vrai, j'aime ça voir y'est comment en vrai, il dégage quoi.

---

<sup>193</sup> Le terme atonal renvoie à l'absence de tonalité et non pas aux musiques identifiées comme telles au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



Elle va voir souvent en concert souvent les artistes dont la personnalité l'a accrochée et pour lesquels elle a développé un attachement. Lorsqu'elle a vu John Mayer dans des contextes variés, elle était en mesure de distinguer les occasions où l'artiste est réellement présent avec les publics<sup>194</sup>. Lorsqu'il lui a été demandé d'expliquer si la participation au concert de musique contemporaine avait eu une influence sur son rapport à la musique, elle a répondu qu'elle était satisfaite d'avoir découvert des gens qui « tripent » :

Audrey : Moi ça me fascine tout ce qui anime les humains en général, fek là j'étais comme « ah, c'est cool ! c'est vraiment des gens qui tripent ».

C'est donc sans surprise qu'elle s'est intéressée davantage au côté « humain » du concert, cherchant à déceler la personnalité des interprètes. Elle se demandait notamment si l'interprète qui était jugé agressif par les participants jouait un rôle ou s'il était de cette façon dans la « vraie vie » également. Elle a noté que lorsqu'il se promenait, à la fin, il semblait agressif « de nature ». Son attention s'est également portée à l'humain derrière le rôle d'interprète, soit une chanteuse qui, selon Audrey, est « revenue à elle-même » lors des salutations :

Audrey : [...] quand ils faisaient les remerciements, j'ai vu que c'était des humains qui sont revenus un peu à eux-mêmes, pis j'étais comme « ah ! elle a vraiment fait un voyage, la fille est vraiment dedans là tsé, à soir elle était contente de donner ce show là, tsé elle était fière de donner ce show là... c'est ça que je me suis dit » c'était pas quelque chose qui était super compris par les gens, mais elle elle s'est dit « ce soir je suis en show c'est cool ! » tsé.

Si Audrey a cessé de chercher à comprendre l'intention artistique derrière l'œuvre durant le concert, la personnalité des spectateurs et des interprètes ont été une prise par laquelle elle a apprécié son expérience à un concert de musique contemporaine.

## **Patrick**

Patrick n'a pas été en mesure de trouver des prises qui lui auraient permis de créer un attachement avec le genre musical en aval du concert. L'absence de mélodie est un facteur qui l'a

---

<sup>194</sup> Tel qu'énoncé au chapitre II, Audrey a vu John Mayer à deux reprises, soit une fois à un concert extérieur à Toronto et une fois au Centre Bell à Montréal. Dans le cas premier, elle avait senti que le rapport du chanteur à la foule était impersonnel, et qu'il ne semblait pas être investi dans sa performance. Elle croit également que l'environnement extérieur a accentué ce rapport impersonnel par opposition à une salle de concert close qui instaure une ambiance davantage intimiste avec l'artiste.

empêché de s'accrocher à ce genre musical. Avant de quitter la salle durant le concert, il s'attendait à reconnaître une mélodie, ce qui lui aurait permis d'au minimum tolérer le concert :

Patrick : J'trouvais que c'était agressant les sons pis tout ça là, j'tais comme, pis tsé comme j'te dis vu qu'y a pas de mélodie, j'trouvais que c'tait comme... le chaos là. C'tait le... bordel là, [...] c'est comme cacophonique là tsé, ça crie, ça sille, t'entends des sons d'un peu partout, c'tait sombre aussi là veut veut pas... c'tait noir, tsé j'tais comme « wow... » ; j'aime vraiment pas... j'aimais pas le feeling là... tsé.

Après les quatre premiers poèmes entendus, puisque les chances étaient minces qu'une mélodie parvienne à ses oreilles et que sa sensibilité morale a été heurtée, il a choisi de quitter la salle de concert. Rappelons que Patrick apprécie la musique en ce qu'elle peut dénoncer des injustices à travers les paroles, lesquelles promeuvent des valeurs « morales », par exemple le respect de la femme, mais aussi pour sa fonction d'instaurer une ambiance adaptée à un contexte précis. Par exemple, lorsqu'il reçoit des amis pour souper, il diffuse de la musique qui saura créer une ambiance « joyeuse ». Ou encore, lorsqu'il fait du *skateboard*, la musique hip-hop lui permet de se concentrer sur ses mouvements. Or, la musique contemporaine n'est propice à aucun de ces contextes :

Patrick : Si j'arrive chez toi pis tu commences à mettre c'te musique-là là (rires), j'pense pas que j'vais rester ben ben longtemps (rires), ou j'vais dire hey t'as pas d'autre chose ? (rires), un p'tit peu d'ambiance... ? [...] J'trouve qui a pas d'ambiance (rires) comme c'pour ça que j'te dis tsé a part écouter ça tout seul ou te rassembler avec du monde qui aiment ça écouter ça là, tu peux pas vraiment écouter ça avec... ouais avec des amis, tsé de la famille... tsé mettre ça dans un party de Noël là...

Malgré qu'il ait éprouvé du déplaisir au concert, il a tout de même apprécié certains aspects de la musique contemporaine à partir de son expérience. S'il conçoit la musique contemporaine comme un genre musical émancipé de règles, il a apprécié l'originalité du dispositif de concert où les musiciens et les interprètes partageaient la scène, ainsi que d'autres aspects tels la maîtrise technique des interprètes, le timbre de voix d'une chanteuse, ainsi que le style industriel de la salle de concert.

### **Jessica**

À partir de l'expérience au concert, Jessica a apprécié plusieurs aspects de la musique contemporaine, notamment le partage de la scène avec les musiciens, mais surtout le fait que le concert lui a permis de réfléchir aux limites de l'art, aux sons qu'elle entend quotidiennement en dehors du cadre de concert, bousculant ses repères « auditifs », souligne-t-elle. C'est précisément

à ce niveau que la musique l'a « accrochée », puisque les jours suivants le concert elle a réfléchi à son expérience, notant ses questions et ses réflexions dans le carnet qui lui avait été remis. Le caractère chaotique créé par les différents sons d'imitations d'oiseaux l'a fait réfléchir aux sons qu'elle entendrait si elle se trouvait dans une forêt. À son avis, ces sons seraient tout autant chaotiques puisque les oiseaux proviennent d'espèces différentes et émettent des sons variés simultanément. Ainsi, elle s'est questionnée, à savoir si les sons qu'elle entend dans le quotidien sont réellement harmonieux, ou bien si ce n'est plutôt elle qui, à force de les entendre, s'est mise à les trouver harmonieux.

Parmi les questions suscitées par le concert, elle s'est demandé si l'œuvre de Bhagwati, « No man's land », représentait le monde dans lequel nous vivons, en ce qu'il implique une certaine part de « chaos ». De manière plus générale, elle s'est questionnée à savoir quelles créations contemporaines seront retenues par l'histoire, ou encore au sujet du moment où la musique contemporaine ne sera plus contemporaine. Pour Jessica, le concert a été une manière de réfléchir au rapport entre la musique et la société, et elle a apprécié le fait que ce genre musical, en ce qu'il bouscule les repères auditifs, permet de réfléchir aux limites de l'art. Toutefois, elle n'écouterait pas de la musique de ce genre au quotidien, puisque pour elle, l'écoute de la musique permet d'assouvir des peines, de danser, de rêver de pleurer, se remémorer des souvenirs, de se motiver, de se calmer, de se défouler et de s'abandonner. C'est dans cette perspective qu'elle apprécie l'artiste Elliott Smith, qu'elle considère tel « un baume », en ce sens qu'il la reconforte en tout temps.

On constate que chaque participant entretient un rapport à la musique singulier : certains préfèrent la musique notamment pour le contenu de ses paroles, pour sa capacité d'instaurer une ambiance, de stimuler l'imagination, de synchroniser ses gestes, ou encore pour sa capacité d'apaiser une peine. Ils ont tous des façons d'écouter la musique et un attachement pour des genres musicaux qui concordent avec le rapport qu'ils entretiennent avec la musique : Fanny découvre la musique à travers les films, recherche ensuite les bandes sonores, ajoute les titres significatifs à son téléphone intelligent et apprécie le fait que la musique lui permet de visualiser des scènes de film. Audrey s'intéresse à la personnalité de l'artiste, et décide d'aller le voir en concert seulement s'il semble authentique à partir de la réalité véhiculée par les paroles. Bref, à partir de la pratique qu'ils ont consolidée et qui façonne leurs goûts, les participants ont tenté de trouver au sein de l'expérience de concert des points de rencontre entre leur pratique et les objets et les acteurs

impliqués dans le concert de musique contemporaine : Audrey s'est attardée à la personnalité des interprètes et des publics, et a apprécié ressentir la passion que véhiculait une interprète en particulier, laquelle lui semblait authentique. Fanny a apprécié la pièce de Bouliane qui lui a permis de s'imaginer les scènes du film *Psychose*. Le timbre de voix d'une chanteuse ainsi que la maîtrise technique ont marqués Jocelyne, laquelle a découvert l'opéra et s'est attachée à ce genre musical pour les mêmes raisons. Gaël a fortement apprécié la pièce *Music for a Thousand Autumns* puisque cette dernière était empreinte d'influences de musiques du monde et jazz, lesquelles lui ont permis de « voyager ». À l'inverse, lorsque les participants n'ont pu trouver de prise en lien avec leur réalité, les contours de la musique contemporaine ont été délimités : l'absence de paroles a empêché Loulie de « participer », action qui pour elle signifie d'être en mesure de chanter, alors que Patrick a été freiné par l'absence de mélodies, facteur qui créait du chaos et qui ne pourrait se modeler à aucun contexte d'écoute qui concorde avec sa réalité – ce n'est pas un genre musical qu'il pourrait diffuser lors d'un souper, par exemple.

#### 4.3 L'écho du concert

Maintenant que nous avons vu les prises par lesquelles les participants se sont « connectés » à la musique contemporaine notamment à travers l'expérience du concert, ou encore l'absence de prises qui a empêché les participants de s'y connecter, dans cette section, nous poursuivrons la même lancée en montrant comment les prises ont occasionné des retombées dans le quotidien des participants, en aval du concert.

Il faut toutefois souligner que comme les participants n'ont participé qu'à un seul concert de musique contemporaine, certains d'entre eux ont affirmé qu'une deuxième expérience leur permettrait de se faire une idée plus précise du genre musical. Par exemple, Audrey affirme qu'elle aimerait confronter sa représentation du genre musical pour vérifier « si son idée est bonne » :

Audrey : Je verrais un autre show avec une autre idée qu'ils font, peut-être que mon idée serait peut-être complètement contraire. Là c'est ce show là que j'ai vu, avec ce thème-là, plus *dark*, je trouvais... je serais curieuse de voir c'est quoi d'autre chose tsé. Ouain. Tsé je serais pas fermée... je serais curieuse de voir si mon idée est bonne.

Il en est de même pour Jessica qui se dit consciente du fait que le concert auquel elle a assisté était singulier, et donc pas nécessairement représentatif du genre musical :

Jessica : C'est sûr que je suis contente d'avoir vécu l'expérience, je sais pas [si] j'irais [...] voir un autre spectacle... je sais pas... peut-être si y'est gratuit (rires) ou euh... parce qu'en

même temps c'est sûr que je me dis, j'me dis que là ça c'était cette performance-là, mais peut-être que c'est différent quand c'est autre chose... ça doit être similaire... mais... en tout cas fek y'a ça.

Même à partir d'une seule expérience à un concert de musique contemporaine, et bien qu'une seconde aurait permis davantage aux participants de confirmer leurs goûts par rapport au genre musical, on constate que l'expérience s'est tout de même prolongée dans le quotidien des gens, à des degrés variés. Curieux de comprendre l'intérêt que Fanny voyait dans la pièce de Bouliane, œuvre qu'il n'a pas appréciée de son côté, Gaël s'est intéressé au goût de Fanny pour la musique de film. En effet, sur le chemin du retour en prenant le métro, Gaël a demandé à Fanny si elle avait des suggestions de musiques semblables à la pièce de Bouliane :

Gaël : j'ai reparlé avec... j'ai oublié son nom...

J.H. : Fanny, Charlie ? Loulie ?

Gaël : Une de ces trois-là (rires). Ben on a reparlé un peu de chansons...

J.H. : De chansons ?

Gaël : Ouais, parce que... celle qui avait aimé la 2e chanson,

J.H. : Fanny

Gaël : Ouais, je pense que c'est ça. Mais en tout cas, on s'était échangé comme des chansons, un peu plus dans ce style-là.

J.H. : Ok, dans le style du concert ?

Gaël : Non, non, dans le style un peu comme... machiavélique, tsé un peu comme film d'horreur... tsé elle disait qu'elle aimait les films d'horreur. Pis elle a dit « ha souvent c'est la musique », pis tsé je lui avais demandé genre 2-3 comme films qu'elle avait beaucoup aimés à cause de la musique pis tout ça, pour trouver les trames sonores.

On constate que l'expérience du concert a ouvert pour Gaël une certaine sensibilité à la musique « machiavélique » puisqu'il a interagi avec Fanny en aval du concert afin d'obtenir des références qu'il pourrait écouter par la suite. Le concert a offert en cela un contexte propice à l'émergence d'une sensibilité nouvelle, notamment pour la musique de film et pour le goût des autres. D'ailleurs, les jours suivant le concert, Gaël a réécouté la pièce *Échos des rivages anticostiens* de Bouliane chez lui afin de voir si celle-ci « irait le chercher encore », comme ce fut le cas lors du concert. Il a trouvé l'œuvre à partir d'un site dédié à la musique contemporaine — qu'il a d'ailleurs ajouté dans ses favoris -. Il a cependant constaté que le support numérique ne pouvait égaler l'expérience d'avoir devant soi des musiciens qui interprètent l'œuvre en temps réel :

Gaël : c'était produit par d'autre monde mais... ben joué par d'autre monde, mais quand même, tsé je vais essayer voir si je peux jouer ça chez moi dans la vie de tous les jours, pis j'étais comme « face drôle » (rires), tsé c'est drôle parce que tsé je les avais déjà vus, mais quand même moins bon... c'était tellement moins que d'avoir des musiciens devant toi...

Peu de temps après le concert du 24 février 2017, l'un des amis de Gaël lui a envoyé des billets pour assister à un concert de musique contemporaine présenté par le quatuor Bozzini le 5 mars. Comme il venait de participer à l'expérience et qu'il avait trouvé cette dernière intéressante, il a accepté l'offre de billets et a assisté audit concert :

Gaël : J'étais préparé par rapport à que je pourrais voir, et justement y'avait je pense 2 violons et un quatuor contemporain et ils faisaient justement des bruits avec leurs instruments et ils partageaient dans des trucs, des sons que je savais même pas qu'un violon pouvait faire...

Il a noté la similitude vis-à-vis de l'usage des instruments par rapport au premier concert, et il a, par ailleurs, apprécié le concept de la pièce expliqué en amont du concert :

Gaël : [...] comme il l'expliquait, c'était comme un discours entre les deux, ils se lancent un peu la balle, et après avoir un peu parlé avec toi, j'étais comme « wow, c'est vraiment intéressant ! ».

Fanny, de son côté, a tellement apprécié la pièce de Bouliane qu'elle s'est dit qu'elle la téléchargerait sur son téléphone intelligent par la suite :

Fanny : Je l'ai adorée ! Je... en fait j'ai pas eu le temps encore, je n'y a pas vraiment repensé, mais probablement que je vais la *downloader* si je suis capable de la trouver.

Si Gaël et Fanny ont réécouté des pièces de musique contemporaine ou ont assisté à un deuxième concert, d'autres participants ont parlé de leur expérience auprès de leur entourage, comme ce fut le cas pour Patrick. Ce dernier a partagé à des amis sa dépréciation du concert auquel il avait assisté, bien qu'il ait été reconnaissant d'avoir vécu l'expérience. Il s'est par la suite renseigné sur la salle de spectacle, aspect du concert qu'il avait grandement apprécié :

Patrick : j'ai parlé à du monde que j'connais qui habitent dans le coin, pis j'leur ai dit là que j'avais assisté à un show que j'avais vraiment pas aimé là pis là ils m'ont dit « c'est où » pis là j'ai dit ha c'est à l'Usine C, fek ils m'ont dit « ah ouais c'est ça c'était une ancienne usine », j'étais comme « oh ok j'savais pas ! ». La salle était vraiment... c'était super beau là, l'endroit comment ils l'ont arrangé là, j'aime ça moi quand ils prennent des vieux bâtiments pis qui rendent ça nouveau, tsé comme quand avec des vieilles écoles ils font des loft, tsé j'trouvais que c'était un peu ce genre-là.

Si certains participants tels que Loulie et Patrick se sont montrés réticents à l'idée d'assister à un deuxième concert de musique contemporaine, d'autres ont affirmé qu'ils aimeraient retenter l'expérience : Jessica a affirmé qu'elle retenterait l'expérience dans la mesure où cette dernière serait gratuite. Charlie, surprise de son appréciation pour le concert, s'est dit qu'elle aimerait

partager ce type d'expérience avec son copain, lequel aurait apprécié la pièce *8-bit Urbex* puisqu'elle impliquait des instruments qu'il apprécie, la guitare et la batterie :

J.H. : après le concert, Comment tu te sentais, au retour chez toi ?

Charlie : Euh... vraiment surprise... j'avais vraiment aimé ça, pis hum... ouais je me suis dit « j'irais revoir un concert comme ça ».

J.H. : Ah oui ?

Charlie : Ouais ouais !

J.H. : Dans quel contexte ?

Charlie : Ben je me suis dit, ben dans un autre contexte, genre une sortie avec mon amoureux, je me suis dit vraiment « oh faudrait que j'amène mon chum avec moi pour voir ça. » Comme j'avais le goût de partager ça avec lui, mais comme y'aurait rien compris (rires)... mais, c'est ça ! [...] Je lui ai dit [que je participais à ce concert] pis il était comme « ok... ça va être spécial », il avait toutes sortes d'idées préconçues, mais y'aurait aimé ça je pense.

J.H. : comme quoi ?

Charlie : ben la dernière, avec la guitare et la batterie.

Les échos du concert se sont manifestés à des degrés variés, l'expérience du concert s'étant prolongée au-delà du cadre spatiotemporel de l'événement : Patrick en a discuté avec ses amis et s'est renseigné davantage sur la salle du concert, Fanny a eu l'intention d'ajouter à sa bibliothèque musicale l'œuvre de Bouliane, Gaël a tenté de revivre les émotions suscitées en concert en réécoutant l'œuvre à partir de son enregistrement et a accepté d'assister à un autre concert de ce genre musical, et Charlie a manifesté le souhait de revenir avec son copain afin de lui faire partager son appréciation du concert. Pour Jessica, le concert a suscité des réflexions au sujet de la fonction de la musique, du processus de canonisation et des limites établies entre les sons de l'environnement (des oiseaux dans la nature) et des sons façonnés par une intention esthétique<sup>195</sup>. Ces interactions survenues en aval du concert et qui ont été générées à partir du concert soulignent le caractère dynamique de l'expérience qui se prolonge au-delà du cadre spatiotemporel.

Bien qu'ils aient assisté à un seul concert de musique contemporaine, cette expérience a impliqué des interactions dans la réalité quotidienne des participants, et le concert a permis pour certains de renforcer le goût développé lors des expériences passées, notamment des manières appréciables d'écouter la musique (s'imaginer des scènes de film, s'adonner à des réflexions esthétiques) ou encore des éléments dignes d'intérêt retrouvés dans le concert et qui concordent avec les aspects auxquels les participants sont attachés (la voix, les publics, la maîtrise technique des musiciens).

---

<sup>195</sup> La participante m'a expliqué en entretien que le concert a suscité ces réflexions, desquelles j'ai explicité les thèmes musicologiques principaux, mais dont traces écrites ont été conservées dans son carnet.

Ces prises ont contribué à ce que les participants se sentent en terrain connu et se fraient un chemin dans le concert bien qu'en amont, le genre musical leur ait été inconnu. Selon le degré d'importance accordé à certains aspects de la musique, cela a influencé l'ouverture des participants à l'expérience du concert. Si pour Loulie la musique est intrinsèquement liée aux paroles, l'absence de celles-ci a limité l'ouverture de la participante à être en mesure d'apprécier la musique d'une manière différente de celle à laquelle elle était habituée. À l'inverse, pour Gaël qui se considère tel un fervent amateur de musique et apprécie la découverte, son expérience s'est prolongée au-delà du concert puisqu'il a réécouté un extrait par la suite et est retourné voir un concert de musique contemporaine. En cela, les prises trouvées dans le concert ont créé une plus grande ouverture pour ce genre musical et participent du processus dynamique du goût tel que défini par Hennion :

Épreuves, sensations, saisies, attentions, conditions, formation croisée d'une compétence à apprécier et des objets appréciés, auto-évaluation continue d'un processus de confrontation entre des goûts généraux et un événement précis qui les remet en cause<sup>196</sup>.

La prise en compte du corps comme instrument de mesure du plaisir rappelle que le plaisir et le déplaisir sont liés aux émotions et aux sensations vécues par un spectateur à l'affût de celles-ci, lesquelles s'articulent en regard des dimensions éthiques et techniques. Malgré le fait qu'ils n'étaient pas familiers avec la musique contemporaine, les participants ont été en mesure de déployer en situation de concert des stratégies leur permettant de vivre la nature artistique du concert, en s'ajustant à la situation de concert, en utilisant leur corps comme moyen d'exploration et comme instrument de mesure de leur plaisir. Cela dit, lorsqu'aucune prise n'a été mobilisée à l'occasion du concert (ex. : l'absence de paroles) et que la sensibilité a été compromise (un caractère jugé « satanique »), cela a suscité une posture de fermeture, notamment pour Gaël qui a quitté la salle, ou Loulie qui a rapporté avoir été distraite. En situation de concert, les participants ont également porté attention aux corps des autres afin de s'inspirer de la manière dont certains spectateurs vivaient le concert, et la présence de ces derniers a tantôt été un marqueur d'altérité, un facteur d'exclusion, ou encore un facteur d'appréciation lié au partage d'une expérience commune. La manière dont les spectateurs écoutaient le concert a permis aux participants d'ajuster leurs émotions à la situation, puisque le fait de voir comment le corps de l'autre réagit permet de mesurer si les réactions des participants sont dans l'excès ou au contraire en dessous des réactions

---

<sup>196</sup> Hennion, Antoine, *et. al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000, p. 244.



attendues<sup>197</sup>.

Des éléments de « connivence entre l'univers de l'objet et la réalité [des participants]<sup>198</sup> » ont été relevés, ce qui souligne le fait que chaque participant possède un savoir cumulé (des manières d'écouter, des supports privilégiés, etc.) attestant d'un rapport singulier à la musique. Des prises ont été mobilisées à partir du concert (timbre de voix, influences stylistiques, personnalité des interprètes, état d'esprit) prolongeant l'expérience du concert au-delà du concert, puisque des éléments du concert se sont répercutés dans le quotidien des gens, que ce soit en téléchargeant une nouvelle pièce, en notant des références, ou en se renseignant sur la salle. À l'inverse, les participants ont été en mesure de cibler l'absence de prise par rapport à la musique contemporaine, les contours, soit l'absence de paroles, de spectateurs d'un âge similaire aux participants, ou des propos qui ne respectent pas la sensibilité morale de ces derniers.

En assistant à un concert de musique contemporaine, les participants ont goûté à ce genre musical avec lequel ils étaient auparavant étrangers, et cette expérience leur a permis de positionner leurs goûts en conséquence, bien que certains conçoivent qu'assister à un deuxième concert de ce genre musical leur permettrait de le saisir davantage. C'est par la médiation des éléments constitutifs du genre musical (les paroles, la mélodie, les publics, les interprètes, la salle) que les participants ont articulé et nuancé leurs goûts, notamment Fanny qui a apprécié une pièce au point de l'ajouter sur son téléphone intelligent, ou Loulie qui n'a pas apprécié les pièces entendues, puisque dénuées de paroles. Si pour Gaël et Loulie l'expérience ne fut pas appréciée, il n'en demeure pas moins que certains éléments ont été dignes d'intérêt (ex. : une salle de concert, une ambiance), mais que l'importance qu'ils y ont accordée est trop mineure pour qu'un attachement à la musique contemporaine soit créé et se prolonge au-delà du concert. Dans le même ordre d'idées, soulignons que l'absence d'éléments qu'ils valorisent (les paroles, la maîtrise technique, la mélodie) s'est fait ressentir et a freiné leur appréciation de la musique contemporaine durant le concert. Ou encore, certains aspects du concert (ex. : la mise en scène satanique pour Patrick) ont été trop proéminents et ont heurté la sensibilité du participant au point de susciter une posture fermée à l'égard de la musique contemporaine entendue au concert. C'est lorsque les prises ont été trouvées dans le concert et qu'elles ont engendré des retombées dans le quotidien des

---

<sup>197</sup> Wuttke, Severine, *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine Metz, 2011, p. 103.

<sup>198</sup> Azam, Martine. « Quand les mots sortent du cadre. Ou Ben au supermarché », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 14, n° 1, 2009, p. 101.

participants que ces dernières ont contribué à renforcer des attachements déjà consolidés par le passé, notamment Gaël qui a ajouté dans ses favoris un site internet de musique contemporaine et qui est retourné voir un deuxième concert par la suite. La prise en compte des objets et des acteurs du concert rappelle, comme le formule Hennion, que « l'art n'est pas beau « comme ça », mais à travers toutes les instances qui définissent sa beauté <sup>199</sup>».

## Conclusion

De nature exploratoire, cette étude est la première à s'être intéressée à l'expérience de publics non-acquis de la musique contemporaine à Montréal. La parole a été donnée à deux groupes d'auditeurs choisis parmi un bassin de publics non-acquis, lesquels se sont portés volontaires pour assister à un concert de musique contemporaine organisé par la SMCQ au cours de l'année 2016-2017 dans le cadre de la 51<sup>e</sup> saison. Le premier groupe a rassemblé des individus qui, bien qu'ils possèdent un profil semblable (étudiants universitaires en éducation, dans la vingtaine, résidents à Montréal), entretiennent un rapport à la musique singulier. Ces derniers ont assisté au concert *Music for a Thousand Autumns* le 24 février 2017, présenté dans le cadre du festival MNM. Le second groupe, formé d'individus d'âges variés (entre 35 et 62 ans) et résidant en banlieue ou à Montréal, a assisté au concert du 18 mai 2017, *Niemandsländhymnen*, lequel a marqué la clôture de la saison régulière. Les participants des deux groupes ne possédaient pas de formation musicale approfondie et n'avaient pas assisté à un concert de musique contemporaine au cours des douze derniers mois, voire au cours de leur vie. Il a été ainsi question de mettre en lumière l'expérience réceptive de ces membres d'un public non-acquis de la musique contemporaine à deux niveaux, soit à la manière dont ils se sont engagés dans l'expérience du concert *in situ*, ainsi qu'à la manière dont ils ont relativisé cette expérience en regard de leurs goûts.

Au chapitre II, il a été montré que chaque participant entretient un rapport à la musique qui est consolidé par les expériences passées, au fil desquelles ils ont développé des goûts et des manières d'écouter qui leur permettent de tirer plaisir de la musique. Ce rapport se constate de plusieurs manières, notamment par des façons d'écouter qui sont différentes, en termes de support

---

<sup>199</sup> Par instances, Hennion fait référence aux médiations impliquées dans le phénomène musical, notamment les objets et les acteurs qui réifient la musique.

Voir Hennion, Antoine, *et al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000, p. 140.

utilisé (iPod, ordinateur, radio), en termes d'attachements (certains s'attardent aux paroles, d'autres à la mélodie, aux émotions suscitées), ou encore en termes de contextes d'écoute privilégiés (en cuisinant, en marchant, en voiture, au travail). En dépit de leurs goûts variés, les participants adaptent leur usage de la musique selon les effets recherchés, que ce soit le recours à de la musique populaire pour marcher d'un pas rythmé, de la musique hip-hop pour maximiser une performance en planche à rouler, de la musique classique pour se détendre et pour réfléchir aux intentions du compositeur, ou encore de la musique folk pour se réconforter. Selon ces visées, des supports seront privilégiés en conséquence : le recours au vinyle pour renouer avec l'unité d'un album et y consacrer son attention (par opposition aux listes de lecture aléatoires), ou l'usage d'un téléphone cellulaire pour écouter de la musique en se déplaçant.

Le chapitre III a rendu compte des stratégies que les participants ont déployées en situation de concert pour éprouver la nature artistique du concert en s'adaptant aux interactions survenues afin de tirer plaisir du concert. Ainsi, ce rôle actif des participants implique des actions variées, soit de synchroniser ses gestes pour applaudir au même moment que les autres spectateurs dans la salle, fermer ses yeux pour s'imager des scènes de film, observer les interactions entre les musiciens, éviter du regard un interprète intimidant, se déplacer dans la salle pour expérimenter le concert différemment, s'asseoir au sol avec les spectateurs pour maximiser l'aspect collectif du concert, éviter de déranger les interprètes dans leurs déplacements par respect pour eux, se questionner au sujet de l'intention du compositeur, établir des analogies avec l'existence humaine, observer les réactions des spectateurs et la manière dont ils vivent le concert. Toutefois, lorsque la sensibilité des spectateurs était compromise, notamment dans le cas de Patrick, le déplaisir suscité par le caractère « satanique » attribué à la mise en scène (costumes, éclairage sombre, déplacements) et à l'absence de mélodies l'a contraint de quitter la salle de concert.

Au chapitre IV, les paramètres jugés significatifs de l'expérience ont été relevés, malgré la variété des profils des participants et la singularité des concerts. Parmi les facteurs d'appréciation, les participants ont relevé les éléments suivants : Pour Charlie, la mélodie consonante qui résultait de l'ajout progressif d'instruments dans la pièce *the body politic* de Glaser fut marquante, alors que Jessica a apprécié l'absence de mélodie en ce que cet aspect stimula ses réflexions esthétiques. De plus, certains timbres ont été appréciés. En effet, pour Gaël, la variété des timbres lui a évoqué des cultures variées, Charlie a apprécié entendre le timbre de la batterie et du piano, Jocelyne a été renversée par la voix d'une interprète dans le cas de l'œuvre de Bhagwati, et Patrick également,

mais à moindre mesure. L'absence de paroles pour Fanny a été appréciée puisque cela lui a permis de s'imaginer des scènes de film sans la contrainte des référents. Le savoir-faire des musiciens et du chef d'orchestre (maîtrise technique, gestes et synchronisation des interprètes) a impressionné certains participants tels que Charlie, Jocelyne, Patrick, Fanny et Gaël. En termes d'émotions, Charlie a apprécié se sentir enivrée par la consonance mélodique et l'ajout progressif d'instruments dans la pièce *The Body Politic* de Glaser, alors que Gaël a éprouvé du plaisir durant la pièce *Music for a Thousand Autumns* en ce qu'elle lui a fait vivre « une gamme d'émotions ». Audrey s'est attardée à une interprète dont elle a perçu le plaisir de l'accomplissement que cette dernière devait ressentir au terme du concert et l'authenticité du plaisir qu'elle percevait chez certains spectateurs. Finalement, la proximité physique par rapport aux interprètes a été un élément fortement apprécié des participants (sauf dans le cas de Loulie et Jocelyne qui étaient assises plus loin). Ces paramètres ont constitué des prises pour les participants en ce qu'ils ont trouvé dans la musique des qualités desquelles ils tirent plaisir dans leur pratique quotidienne, des accroches par lesquelles l'expérience du concert s'est également prolongée en aval de ce dernier, par exemple en réécoutant ou en téléchargeant un extrait d'une pièce, ou encore en désirant faire partager l'expérience avec un proche. Selon le rapport que chacun entretient vis-à-vis de la musique, certains aspects ont résonné davantage que d'autres. Si pour Loulie la conception même de la musique implique la présence de paroles, le fait que le concert soit instrumental a freiné la possibilité qu'elle y trouve une prise, et donc qu'elle puisse apprécier son expérience. Pour Fanny, le fait que la pièce de Bouliane lui ait permis de s'imaginer des scènes du film *Psychose* a favorisé une impression positive de son expérience. Jessica a apprécié la musique contemporaine en ce que le genre musical a suscité chez elle des réflexions esthétiques au sujet des limites de l'art, de la tension entre l'inné et l'acquis. Audrey a apprécié observer la manière dont les spectateurs vivaient le concert ainsi que la perception qu'elle avait de la personnalité des interprètes ou du plaisir qu'ils pouvaient ressentir en regard de l'accomplissement du concert. Ainsi, hormis les cas où la sensibilité a été compromise, notamment pour Patrick, ou encore lorsqu'aucune prise n'a pu être mobilisée comme dans le cas de Loulie, l'expérience du concert a été appréciée à des degrés variés selon les prises qu'ils ont trouvées.

Cette première expérience au concert de musique contemporaine leur a permis de mettre à l'épreuve la manière dont ils apprécient la musique, et d'essayer de nouvelles façons de faire afin de goûter un genre musical nouveau. Le processus global de l'expérience a permis aux participants

de confronter les représentations qu'ils avaient en regard d'un genre musical qui leur était en amont étranger. Cette confrontation des représentations a été possible par la médiation d'acteurs (interprètes, chef d'orchestre, publics), d'objets (écrans, costumes, instruments), de savoir-faire (maîtrise de l'instrument, techniques étendues, narration, scénographie), d'un dispositif de concert (publics debout aux côtés des musiciens, assis devant la scène). Tous ces éléments ont donné lieu à des interactions et exercé une influence sur l'expérience réceptive des participants.

Le fait de donner la parole à des auditeurs considérés tels des publics non-acquis permet de mettre en lumière le rôle actif qu'ils peuvent jouer, les stratégies qu'ils déploient, la réflexivité dont ils font preuve pour éprouver la nature artistique du concert et relativiser le concert par rapport à leurs goûts. Cela souligne par ailleurs que la manière dont l'expérience est vécue est intrinsèquement liée au rapport que les spectateurs entretiennent vis-à-vis de la musique, et qu'elle ne peut être présagée selon le degré d'éducation ou de formation musicale. Ces résultats confortent notre hypothèse de départ, selon laquelle la perception, l'interprétation et l'adaptation des participants dans leur manière de vivre le concert s'articulent d'une manière singulière selon le rapport qu'ils entretiennent vis-à-vis de la musique. Cela nous permet également de revenir sur le postulat de Menger vis-à-vis de l'expérience réceptive des non-publics :

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 musicales<sup>200</sup>.

Ce postulat laisse entendre qu'une seule manière d'écouter la musique contemporaine est adéquate, celle qui demande au spectateur de suspendre son jugement et son éventuelle insatisfaction immédiate pour parier sur une possible satisfaction future. Dans un deuxième temps, Menger soutient que cette manière adéquate a plus de chance d'être vécue auprès d'individus qui possèdent un profil particulier, lié à un domaine de travail, le degré de familiarité avec la « culture » et la pratique musicales. On constate toutefois que malgré le degré d'éducation, l'âge des individus

---

<sup>200</sup> Menger, Pierre-Michel, 2003, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle 1. Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1184.

et l'absence de formation en musique, les participants possèdent déjà un savoir-faire, un rapport à la musique consolidé par les expériences passées et appelé à évoluer au gré des nouvelles expériences. Le fait d'être allé à la rencontre de personnes qui ne fréquentent pas les salles de concert de musique contemporaine a permis de mettre en lumière à quel point l'expérience réceptive est diversifiée et subjective ; il n'y a pas qu'une seule façon d'apprécier un concert, comme le postulait Menger, et cette appréciation appelle à être nuancée davantage ; les spectateurs peuvent apprécier certains éléments et trouver une prise qui s'avèrera clivante pour l'appréciation globale de leur expérience. Compte tenu du fait que la présente étude a impliqué pour les groupes de participants d'assister à un seul concert, il serait intéressant de répéter l'expérience à une échelle plus grande, soit à travers l'expérience de plusieurs concerts, afin d'explorer plus en profondeur la manière dont ces publics non-acquis, en assistant à plusieurs concerts d'un genre musical qui leur est initialement inconnu, parviennent à s'y familiariser en développant notamment des clés d'écoute, en raffinant leurs représentations, en mobilisant des prises et en définissant les contours significatifs en regard du rapport dynamique qu'ils entretiennent vis-à-vis de la musique.

## Bibliographie

Archives Société de musique contemporaine du Québec, Bibliothèque des archives nationales du Québec, Montréal.

Assogba, Yao, *La sociologie de Raymond Boudon : essai de synthèse et applications de l'individualisme méthodologique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999.

Azam, Martine. « Quand les mots sortent du cadre. Ou Ben au supermarché », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 14, n° 1, 2009, p. 99-114.

Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine au Québec : Histoire à suivre*, Québec, Septentrion, 2011.

Becker, Howard, *Les mondes de l'art* (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), Flammarion, Paris, 2010.

Bergeron, Carol, « La musique contemporaine hors les murs : Fanfares, tambours et trompettes », *Le Devoir*, 6 octobre 1987.

Bessy et Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

Bissonnette, Lise, « Ruptures », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996, p. 13-16.

Boudon, Raymond, *Traité de sociologie*, Paris, 1982.

Clayton, Martin, Trevor Herbert and Richard Middleton, *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London, 2003.

Couture, Ariane, *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.

Couture, Ariane et Michel Duchesneau, *Rapport DPMQ : SMCQ, saisons 2013-2015*, Montréal, Équipe DPMQ (OICRM), Université de Montréal, 2016.

Dassié, Véronique et Manon Istasse, « Le chercheur face aux émotions, terrains et théories », *Influxus*, 2015, <http://www.influxus.eu/article835.html>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2017.

Dobson, Melissa, *Between Stalls, Stage and Score: An Investigation of Audience Experience and Enjoyment in Classical Music Performance*, thèse de doctorat, 2010a, University of Sheffield, 2010a.

Dobson, Melissa, «New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-attenders at Live Orchestral Concerts», *Journal of New Music Research*, 2010, vol. 39, n° 2.

Dorin, Stéphane, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble inter-contemporain », *Trente ans après « La Distinction » de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013.

Duchesneau, Michel, dir. « Montréal/Nouvelles musiques », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, 2004.

Esquenazi, Jean Pierre, *Sociologie des publics*, La Découverte, 2009, <https://www.cairn.info/sociologie-des-publics--9782707159045.htm>, consulté le 21 septembre 2016.

Fleuret, Maurice, programme du 88<sup>e</sup> concert de la SMCQ, le 19 décembre 1976.

Gaignard, France, « Création en première mondiale « Niemandsländhymnen » », Les méconnus, 11 mai 2017, <https://lesmeconnus.net/annonce/premiere-mondiale-niemandsländhymnen/> (consulté le 12 septembre 2017).

Garant, Serge, « Musique de notre temps », *Vie des Arts*, vol. 11, n° 9, 1957, p. 104.

Gareau-Des Bois, Louise, « Mieux vaut tard... », section « Courrier », *Le Devoir*, 19 janvier 1991.

Gauthier, Marc-André, « Regard sur deux décennies d'évolution du niveau de scolarité de la population québécoise à partir de l'*Enquête sur la population active* », *Institut de la statistique du Québec*, n° 30, 2014, consulté le 28 août 2018.

Gingras, Claude, « Fondation d'une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre 1966.

Gingras, Claude, « La SMCQ – Du vieux Stockhausen », *La Presse*, 22 janvier 1983.

Gingras, Claude, « Un orchestre populaire au Québec », *La Presse*, 23 décembre 1978.

Ghebeaur, Cosmina, « Les non-publics de la culture. Une approche ethnographique de situations de réception demi-contraintes », *Communiquer*, vol. 9, 2013, <http://communiquer.revues.org/145>, consulté le 14 septembre 2017.

Ghebeaur, Cosmina, « Le non-public à l'œuvre. Ethnographie d'une sortie au musée du Quai Branly avec le centre social », *Sociologie de l'Art*, 2014, vol. 1, n° 22, p. 191-219.

Gingras, Claude, « Les révélations de l'année musicale à Montréal sont dues à des Canadiens », *Culture XV*, 1954, p. 327-328.

Gingras, Claude, « La Société de Musique contemporaine annonce sa deuxième saison », *La Presse*, 8 novembre 1967.



Girel, Sylvia, « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », 2004, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01079402>, consulté le 31 août 2016.

Girel, Sylvia, « L'art contemporain, ses publics et non-publics : Le paradoxe de la réception face aux nouvelles formes de création », *Les non-publics de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 461-483.

Goldman, Jonathan et Réjean Beaucage, « Enquête sur l'avenir de la musique contemporaine », *Circuit : musiques contemporaines*, 2010, vol. 20, n° 1-2.

Goffman, Erving, *Les cadres de l'expérience*, traduction d'Isaac Joseph avec Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.

Hennion, Antoine, *et. al.*, *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française : Ministère de la culture et de la communication, Direction de l'administration générale, Département des études et de la prospective, 2000.

Hennion, Antoine, « ce que ne disent pas les chiffres... vers une pragmatique du goût » in *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. O. Donnat, P. Tolila (dir.) 2003, <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/20/05/53/PDF/Hennion2003PragmPublicsDEP.pdf>, consulté le 15 octobre 2017.

Hennion, Antoine, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007.

Hennion, Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. 85, n° 3, 2004, p. 9-24.

Kasprowicz, Laurent, « Jean-Marc Leveratto, Introduction à l'anthropologie du spectacle », *Questions de communication*, vol. 10, 2006, <http://questionsdecommunication.revues.org/7751>, consulté le 13 novembre 2017.

Kaufmann, Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, 1996.

Kolb, Bonita, « You Call this Fun? Reactions of Young First-time Attendees to a Classical Concert », *Journal of the Music and Entertainment Industry Educators Association*, 2000, vol. 1, n° 1.

Laberge, Yves, « La SMCQ, le Québec et sa musique contemporaine », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 126, 2012, p. 66-68.

Latour, Bruno, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'intersubjectivité », *Sociologie du travail*, n° 4, 1994.

Leveratto, Jean-Marc et Laurent Jullier, « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, Bruxelles, 2010.

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

Lortat-Jacob, Bernard et Miriam Roving Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 1-17.

Marcotte, Gilles, « Le concert de musique canadienne remporte un succès révélateur », *Le Devoir*, 5 février 1954.

McLean, Eric, « Program of Canadian Works Performed at Plateau Hall », *Montreal Star*, 4 février 1954.

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

Menger, Pierre-Michel, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 448, [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_00352969\\_1986\\_num\\_27\\_3\\_2325](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_00352969_1986_num_27_3_2325), consulté le 31 janvier 2016.

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

O'Sullivan, Terry, « All Together Now: A Symphony Orchestra Audience as a Consuming community », *Consumption, Markets & Culture*, 2009, vol. 12, n° 3.

Papineau-Couture, Jean, dans Gingras, Claude, « Fondation d'une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre 1966.

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

Pedler, Emmanuel, « Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologies et sociétés*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, vol. 36, n° 1.

Perrenoud, Marc, *Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, Paris, Harmattan, 2006.

Pitts, Stephanie, Melanie Dobson, « Classical Cult or Learning Community? Exploring New Audience Members' Social and Musical Responses to First-time Concert Attendance », *Ethnomusicology Forum*, vol. 20, no. 3, 2011.

Pitts, Stephanie, “What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival”, *Music & Letters*, 2005a, vol. 86, n° 2.

Potvin, Gilles « Un « Domaine musical » au Québec », *La Presse*, 16 décembre 1966.

Radbourne, Jennifer, Katya Johanson, Hilary Glow and Tabitha White, “The Audience Experience: Measuring Quality in the Performing Arts”, *International Journal of Arts Management*, 2009, vol. 11, n° 3.

Roger Deldime, *Le quatrième mur : regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1990.

Sardan, Jean-Pierre Olivier, *La rigueur du qualitatif : les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2008.

Smith, Adam, *Théorie des sentiments moraux* (1759), Éditions d'aujourd'hui, Plan-de-la-tour, 1982.

Société de musique contemporaine du Québec, *Site de la SMCQ*, <http://www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2003/prog/concert/>, consulté à plusieurs reprises en 2017.

Solomos, Makis, « La musique contemporaine est-elle déconnectée des publics ? », *NUNC*, n° 14, éditions de Corlevour, 2007.

Solomos, Makis, « De la musique contemporaine à la société », *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2005, p. 49-61.

Statistiques Québec, « Niveau de Scolarité », *Panorama des régions du Québec*, Éditions 2017, 2017, p. 50, <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/panorama-regions-2017.pdf#page=45>, consulté le 28 août 2018.

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

Vallerand, Jean, « Concert de musique contemporaine au Conservatoire, *Le Devoir*, 6 mai 1955.

Weber, Max, *Économie et société*, traduit de l'allemand par Julien Freund, Paris, Pocket, 1995.

Wuttke, Severine, *Les amateurs de théâtre en Lorraine*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine Metz, 2011.

## **Annexes**

### **Annexe A : Formulaire de recrutement des participants**

#### **Section A : Renseignements sur le projet**

L'objectif de ce sondage est de recruter des participants qui répondront aux critères de sélection. Le projet de recherche vise à comprendre comment s'articule l'expérience à un concert de musique contemporaine du point de vue d'auditeurs qui ne sont pas a priori familiers avec le genre musical. Le mémoire a pour objectif d'éclairer les mécanismes de réception.

#### **CHERCHEURE PRINCIPALE DU PROJET : JESSICA HÉBERT**

Candidate à la maîtrise en musicologie (Faculté de musique, Université de Montréal), membre de l'équipe de recherche sur le développement des publics (DPMQ).

#### **VOTRE PARTICIPATION**

Votre collaboration à cette recherche consiste à répondre au présent questionnaire en ligne qui portera sur le goût musical et vos pratiques culturelles. Ceci prendra au maximum 3 minutes de votre temps. La participation à cette étude est entièrement volontaire. Bien que les réponses à chacune des questions soient importantes pour la recherche, vous demeurez libre de ne pas répondre à l'une ou l'autre d'entre elles ou encore de mettre fin à votre participation à tout moment.

#### **MESURES ENTOURANT LA CONFIDENTIALITÉ**

Les données issues de vos réponses ne feront l'objet d'aucune diffusion. Elles seront conservées par la chercheure et détruites après une durée de 7 ans.

#### **AVANTAGES ET INCONVÉNIENTS**

En participant à cette recherche, vous ne courez pas de risques ni d'inconvénients particuliers et vous pourrez contribuer à l'avancement des connaissances sur les publics de la musique au Québec.

#### **PLAINTES OU CRITIQUES**

Toute plainte relative à votre participation à cette recherche peut être adressée à l'ombudsman de l'Université de Montréal au numéro de téléphone (514) 343-2100 ou à l'adresse courriel [ombudsman@umontreal.ca](mailto:ombudsman@umontreal.ca) (l'ombudsman accepte les appels à frais virés). Pour toute préoccupation sur vos droits ou sur les responsabilités des chercheurs concernant votre participation à ce projet, vous pouvez contacter le conseiller en éthique du Comité plurifacultaire en éthique de la recherche (CPÉR) au [cper@umontreal.ca](mailto:cper@umontreal.ca) ou au 514-343-6111, poste 1896 ou consulter le site :

<http://recherche.umontreal.ca/participants>.

#### **REMERCIEMENTS**

Votre collaboration est précieuse pour nous permettre de réaliser cette étude et nous vous remercions d'y participer.

**J'autorise la chercheuse à me contacter pour participer à son projet de maîtrise si je réponds aux critères de sélection :**

Oui, je suis d'accord

Non, je ne suis pas d'accord

**Adresse courriel :**

**Numéro de téléphone :**

### **Section B : Questions générales**

**1. Au cours des douze derniers mois, diriez-vous que vous avez écouté de la musique :**  
(inclus la musique avec ou sans paroles)

- Tous les jours ou presque
- Environ une fois par semaine
- Environ une fois par mois
- Quelques fois dans l'année
- Aucune fois
- Ne sait pas
- Pas de réponse

**2. Nommez les trois genres de musique que vous écoutez le plus souvent :**

- 1.
- 2.
- 3.

**3. De façon générale, quand vous écoutez de la musique, est-ce surtout à partir de :**  
(2 choix possibles)

- De la radio
- De disques comme des CDs, DVDs, vinyles, etc.
- De chaînes de télévision
- De pistes numériques sur ordinateur ou appareils mobiles
- D'un service de musique en ligne, payant ou gratuit (ex. : Zik, Songza, Deezer, etc.)
- Ne sait pas
- Pas de réponse

**4. Au cours des 12 derniers mois, à quelle fréquence avez-vous assisté à des concerts de musique de tous genres ?**

- Au moins une fois par mois
- Quelques fois dans l'année
- Une fois dans l'année
- Aucune fois

- Ne sait pas
- Pas de réponse

**8. Au cours de votre vie, à quelle fréquence avez-vous assisté à un concert de musique classique occidentale ?**

(ex. : Mozart, Beethoven, etc.)

- Au moins une fois par mois
- Quelques fois par année
- Une fois
- Aucune fois
- Ne sait pas
- Pas de réponse

**9. Au cours de votre vie, à quelle fréquence avez-vous assisté à un concert de musique contemporaine ?**

(ex. : Claude Vivier, Walter Boudreau, etc.)

- Au moins une fois par mois
- Quelques fois par année
- Une fois
- Aucune fois
- Ne sait pas
- Pas de réponse

**10. Au cours des 12 derniers mois, à quelle fréquence avez-vous assisté à un concert de musique populaire ?**

- Au moins une fois par mois
- Quelques fois dans l'année
- Une fois dans l'année
- Aucune fois
- Ne sait pas
- Pas de réponse

**9.1. Précisez (nom de la formation musicale)**

**11. Au cours des 12 derniers mois, quels sont les lieux où vous avez assisté à des spectacles le plus souvent ?**

(2 choix possibles)

- Dans une salle de spectacle
- Dans un stade polyvalent (ex. : Centre Bell, Colisée Pepsi, etc.)
- Sur une scène extérieure ou dans la rue
- Dans un restaurant, bar, café avec programmation de spectacles
- Dans un lieu communautaire (ex. : salle communautaire, église)
- Autre (précisez)
- Ne sait pas

- Pas de réponse

**14a. Avez-vous une formation musicale ?**

- Oui
- Non

**14 b. Jouez-vous d'un instrument de musique ?** (Incluant chant et percussions)

- Oui, j'ai déjà joué d'un instrument
- Oui, je joue d'un instrument
- Non

## **Annexe B : Questions d'entretien**

### **Premier entretien**

1. Avez-vous déjà assisté à un concert de musique contemporaine par le passé ?
2. Que signifie le terme « musique contemporaine » à votre avis ?
3. Qui sera dans la salle de concert ?
4. Comment sera l'ambiance ?
5. Comment le concert se déroulera-t-il ?
6. Vous considérez-vous comme un amateur de musique ?
7. Quelles sont les sorties culturelles auxquelles vous avez participé au cours des 12 derniers mois ?
8. Qu'appréciez-vous de la musique ?

### **Groupe de discussion**

1. Comment avez-vous trouvé le concert ?
2. Y a-t-il eu un moment que vous avez apprécié/déprécié en particulier ?
3. Connaissiez-vous les œuvres ?
4. Comment était le lieu ? Quel rôle joue-t-il dans l'expérience culturelle globale ?
5. Comment était l'ambiance avant, pendant et après le concert ?
6. En quoi ce concert est-il différent ou semblable des concerts auxquels vous assistez normalement ?
7. Quelle image de la SMCQ aviez-vous avant de vous rendre au concert ? A-t-elle changé une fois le concert écouté ?
8. Comment décririez-vous le public de la SMCQ ? Précisez les différents portraits typiques

si cela s'applique.

9. Qu'est-ce qui fait l'intérêt de ce genre musical selon vous ?
10. Faut-il selon vous posséder des connaissances musicales pour apprécier un concert de musique contemporaine ?
11. Aimerez-vous revenir à un concert de musique contemporaine ?
12. Pensez-vous écouter de la musique contemporaine à la suite de ce concert ?

## **Second entretien individuel**

### **Partie A : Retour sur le concert**

1. Racontez-moi comment vous avez vécu votre première expérience au concert.
2. Vous êtes-vous préparé avant le concert ? Si oui, comment ?
3. Dans quel état d'esprit êtes-vous arrivé au concert et reparti avant ?
4. Y a-t-il des moments que vous avez appréciés et dépréciés du concert ? Si oui, lesquels ?
5. Pendant le concert, y avait-il des moments en particuliers qui vous ont semblé difficiles à saisir ?
6. Comment avez-vous écouté le concert ?
7. Qui était dans la salle ?
8. Comment était l'ambiance ?
9. Comment avez-vous trouvé la durée du concert ?
10. Comment avez-vous trouvé le lieu du concert ?
11. L'idée que vous vous étiez fait de la musique contemporaine a-t-elle changé à la suite de l'expérience au concert ?

### **Partie B : Retour sur le rapport à la musique**

1. Que signifie la sortie au concert, pour vous ?
2. Est-ce que la musique que vous écoutez correspond à celle que vous allez voir en concert ? En quoi est-ce différent ?
3. Y a-t-il des facteurs plus importants que d'autres dans la qualité de l'expérience au concert ?
4. Comment s'effectue votre choix de concert ?
5. Parlez-moi d'un concert qui vous a particulièrement plu et déplu



6. Comment découvrez-vous la musique ?
7. Comment écoutez-vous la musique ?
8. Par rapport à l'environnement familial dans lequel vous avez grandi, quelle place la musique occupait-elle ?
9. Vos parents ont-ils une formation en musique ?
10. De quelle manière vos goûts musicaux ont-ils évolué ?