

Actes des rencontres fonction programmation

organisées par la FEDELIMA
dans le cadre du festival Crossroads
10-11 septembre 2020 / Roubaix



WWW.FEDELIMA.ORG

INTRODUCTION

Organisées par la FEDELIMA en partenariat avec les rencontres professionnelles de la 5ème édition du festival Crossroads, Haute-Fidélité, la BIC (Brigade d'Intervention Culturelle), la Cave aux Poètes et l'ARA. Les 10 & 11 septembre 2020 à Roubaix.

Pour une prescription discutée ?

Suite aux rencontres fonction programmation de 2019 à Laval, la FEDELIMA a proposé en 2020 un nouveau temps de réflexion centré sur le sens que nous donnons au travail de programmation. En effet, il est fréquent de décrire et de comparer différentes expériences menées par nos structures. En revanche, il est plus rare d'élaborer un langage commun qui traduise la subtilité des choix, la complexité d'un travail, la déontologie qu'on s'applique à soi-même ou le projet sociétal auquel on se réfère. Pourtant, ces questions sont bien à l'œuvre et font partie de la responsabilité que nous exerçons chaque jour au nom de l'intérêt général.

Les difficultés que nous rencontrons depuis plusieurs mois ont enrayé nos fonctionnements, mis en crise notre écosystème, semé le doute et parfois la tristesse, mais ont aussi permis de nous mettre à distance de nos habitudes. Ce moment provoquera probablement des mutations dans beaucoup de domaines. Mais, de même que nous avons déjà modifié le partage du sensible à l'échelle nationale depuis une trentaine d'années, nous pouvons peut-être influencer ces évolutions si nous élaborons ensemble de nouvelles idées et de nouvelles stratégies.

Voilà pourquoi ces deux journées ont tenté une nouvelle approche en matière de format et ont jalonnées d'apports théoriques, d'ateliers de production et de synthèses collectives. Elles ont abordé trois sujets centraux : l'esthétique de la pop avec Agnès Gayraud, la question de l'auditeur-spectateur avec Christian Ruby et les enjeux de la création avec Fabrice Raffin.

SOMMAIRE

- Introduction p.2
- Utopie de la popularité vs tyrannie du succès : une dialectique de la programmation (à partir de Dialectique de la pop) p.3
- Figures de l'auditeur·trice émancipé·e p.11
- Repenser l'offre culturelle à partir d'une approche pragmatiste : vers de nouvelles esthétiques musicales ? p.19
- Conclusion p.25

Utopie de la popularité vs tyrannie du succès : une dialectique de la programmation (à partir de Dialectique de la pop)

par Agnès Gayraud, musicienne et philosophe

Dans sa *Dialectique de la pop*, Agnès Gayraud montre que la pop (au sens large, les « musiques populaires enregistrées » parmi lesquelles elle compte aussi bien la chanson que le reggae, la pop mainstream que le rap indépendant) est une forme d'art musical bien spécifique, où enjeux esthétiques, éthiques, voire politiques, sont en perpétuel débat.

Programmer et diffuser cette musique, ce n'est donc pas seulement se mettre au service d'une industrie qui vend du divertissement : c'est prendre part dans ce débat esthétique, éthique et politique, c'est même jouer un rôle décisif en son sein. Si, comme elle l'explique, il y a à l'horizon de toute création pop le Graal d'une « utopie de la popularité », où la valeur artistique et le succès populaire seraient réconciliés, le programmeur militant ne saurait sacrifier cet idéal à un phénomène qui en trahit la promesse : la tyrannie du succès. Programmer est cette tâche paradoxale d'à la fois suivre le public et de le guider. Cette « dialectique de la programmation » sera discutée à partir des concepts mis en place par l'auteure dans son livre.

Agnès Gayraud est musicienne sous le nom de La Féline, et publie des disques depuis dix ans. Elle est également critique musicale (pour Libération), et philosophe : elle est l'auteure de *Dialectique de la pop*, (La Découverte, 2018), un ouvrage somme sur les enjeux esthétiques et philosophiques des « musiques populaires enregistrées » depuis leur avènement au début du siècle dernier jusqu'à nos jours. Elle enseigne la théorie à l'École Nationale Supérieure d'Art de la Villa Arson à Nice.

Entre vie et mort du live : comment tenir encore la promesse de l'évènement ?

Dans *Dialectique de la pop*, je me suis longuement penchée sur la question d'une définition possible de la « pop » au sens large, la musique populaire enregistrée telle qu'elle a traversé le XX^e siècle et peuple encore nos vies aujourd'hui, de cette musique « populaire », au sens où les anglophones parlent de « popular music » sans que le mot de populaire leur évoque un vieux folklore ou des chanteurs vêtus de costumes traditionnels.

Au cœur de ce que j'ai appelé la forme pop, se trouve selon moi la question de l'enregistrement, la « reproductibilité technique » pour parler comme Walter Benjamin, typique de cette musique. La pop, en son sens le plus large (recouvrant des styles variés, du folk au reggae en passant par le blues, le rock ou le métal pour ne citer que quelques genres parmi la myriade qui existe et donc je ne ferai pas ici la généalogie), commence avec ce phénomène absolument inédit auparavant et impossible sans l'invention de la radio et de la phonographie : quand l'air entonné

par ce paysan du Missouri a résonné à des kilomètres de chez lui pour un auditeur qui l'écoute, par la grâce d'un phonographe ou autre appareil plus archaïque qui en reproduit la voix, les inflexions, le rythme, absolument à l'identique et à l'envi pour l'auditeur. Sans revenir sur tout l'argumentaire qui m'amène à faire de l'enregistrement un pilier de la définition de la pop, il me semble intéressant de rappeler ce point de départ au moment où j'entreprends avec vous une réflexion sur une forme beaucoup plus ancienne de la musique populaire qui est le fait de l'exécuter en public, devant une assistance, plus ou moins attentive et agitée, qui manifeste par des applaudissements ou des huées son mécontentement ou sa satisfaction. Ce que nous appelons le « live », avec ce terme anglophone qui évoque une certaine modernité, est au fond la version la plus archaïque de la musique populaire : avant la radio, avant la pop, avant les vinyles, les cassettes et les CD, des groupes de gens se sont rassemblés en vue d'une pratique d'écoute collective, disons dans une expérience collective de la musique, à l'usage d'un rituel, d'un exercice spirituel ou simplement d'un divertissement. Mais à vrai dire, cette idée même du concert est plus historiquement située qu'on ne l'imagine au premier abord. Et, c'est la réflexion que je vou-

drais déployer ici, elle recèle en fait une dialectique propre, entre sa prédictibilité et sa raison de vivre qui est d'être, par-dessus tout, un authentique évènement.

L'avènement du « dispositif » concert : l'exemple du « Concert Spirituel »

Certes, l'autonomie du spectacle musical est une notion assez récente. Celle que nous supposons aujourd'hui toute naturelle quand nous nous rendons à un concert pour y apprécier une œuvre musicale et sa restitution scénique en tant que telle, avec l'idée que n'importe qui, muni d'un billet d'entrée, est en droit de se rendre à ce spectacle. Dans son histoire de la musique Jacques Chailley le formule clairement : « Que la musique pût devenir un spectacle en soi, avec le billet d'entrée au guichet, est une idée qui, sous sa forme actuelle, ne date guère que du XVIII^e siècle et demeurera exceptionnel jusqu'au milieu du XIX^e » Les Académies de la Renaissance témoignent déjà trois siècles plus tôt de l'institution de moments musicaux partagés, mais, tout en s'ouvrant au-delà des cours et des alcôves princières, elles sont le fait de cercles privés, des « regroupements informels d'humanistes » (N. Pevsner)², comme plus tard les concerts « à souscription » sont réservés au cercle des salons ceux de l'ambassadeur d'Angleterre, du duc d'Aumont, du prince de Conti ou d'Antoine Crozat. L'idée selon laquelle « quiconque peut assister à un spectacle musical dans le but de l'apprécier en tant que tel »³ est une vision beaucoup plus récente de l'expérience musicale. La première entreprise d'organisation de concerts de ce genre, elle, œuvra de 1725 à 1790 sous ce nom évocateur : « Le Concert Spirituel », d'abord parce qu'elle ne fait jouer d'abord que des pièces de musique sacrée, mais pendant les soixante-cinq années de son développement, les genres se diversifient et le Concert Spirituel devient un tremplin pour de nombreux compositeurs, français et étrangers. Le public était accueilli salle

1 - Jacques Chailley, *40 000 ans de musique. L'Homme à la découverte de la musique*, Paris, L'Harmattan, 1961, p. 292-298.

2 - Cité par Nathalie Heinich, in *Encyclopédie Universalis*, « L'expansion européenne de la Renaissance » : URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/academies/-l-expansion-europeenne-de-la-rennaissance/>

3 - Voir David Ledent, « L'invention du concert », *Appareil* [En ligne], 2008 | 1, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/83>

des Cent-Suisses, dans le pavillon central du château des Tuileries, et les musiciens recrutés parmi les musiciens et chanteurs de l'Académie Royale. Ayant payé leur place et présents pour juger de la musique qu'ils entendent, d'exprimer leurs goûts, leurs sentiments, les spectateurs/auditeurs y préfigurent le « public » contemporain. Comme le note David Ledent, le « dispositif [du Concert Spirituel] institue un idéal de partage des émotions, ce qui a pour effet de neutraliser les différences sociales et culturelles qui peuvent exister entre les individus ». Bien que l'accès au concert ne soit pas encore dans les faits réellement démocratique au XVIII^e siècle, l'expérience musicale tend à se redéfinir en ce sens lorsque l'œuvre devient un objet public délivré de toute dimension sacrée ou politique. Ainsi ces « concerts publics inaugurent une nouvelle forme de sensibilité musicale qui repose sur l'individualisation et le partage.»⁴ Si le comportement du public était manifestement plus débridé dans ces concerts qu'il ne l'est dans les concerts de musique classique plus compassés que nous connaissons⁵, il ne s'agit pas encore c'est vrai de concerts de pop. Mais on pourrait dire que le concert de rock de la deuxième moitié du XX^e siècle hérite en fait à peu près autant, dans sa structure, de la fête populaire où des musiciens jouent sans qu'on leur prête nécessairement attention, mais en prenant le parti de se divertir au son de cette musique, que du Concert Spirituel, où sans boudier son plaisir, on vient pour la musique, et se donner la peine de l'apprécier.

4 - Ibid

5 - « Le règlement était peu strict, note David Ledent, ce qui donnait lieu à des bavardages et à des allées et venues de la part des spectateurs. Mais cette apparente indiscipline ne contredit pas la volonté croissante d'exercer une sensibilité et un goût nouveaux pour la musique : 'On échange des propos badins, des impressions d'esthète, des compliments et des billets circulent. On s'interpelle, on se congratule' [...] les spectateurs manifestent leurs impressions esthétiques de manière démonstrative » car on y avait « de grandes prétentions à se connaître en art [...] ; les 'petits maîtres' qui prétendaient donner le ton à l'assemblée, exprimaient à haute voix leur opinion pendant l'exécution, criant 'C'est superbe' ou 'C'est détestable', et joignant leurs battements de mains au bruit de l'orchestre sans attendre la coda ; pour aider Legros à 'italianiser' le Concert [spirituel], ils avaient adopté l'usage des mots *bravo*, *bravissimo*, et ils demandaient souvent le bis aux virtuoses ». Or, poursuit Ledent, « il serait erroné de penser avec nos idées actuelles que de telles attitudes démonstratives constituent une forme d'indiscipline. Au contraire, elles manifestent une attention aiguë devant le spectacle musical. Ainsi apparaît la figure moderne du 'mélomane' que l'aristocratie a longtemps considéré comme un vulgaire dilettante », in D. Ledent, art. Cit.

Le concert de rock : plus héritier du « Concert Spirituel » que de la fête foraine

D'ailleurs, le plus souvent, on paie son billet, et dans le système capitaliste occidental où émerge cette pratique, la valeur marchande explicite indique qu'il y a un bénéfice (quel qu'il soit, intellectuel, psychologique, physique) au fait même d'être en présence de la musique jouée et que ce bénéfice se monnaie — même si c'est pour une somme symbolique. D'abord, le musicien ne fait pas qu'interpréter une œuvre, il se produit pour un public, il offre un objet esthétique susceptible d'évaluation, de jugements de goût, en tant que performance. De son côté, le public, du moins dans le concept idéalisé qui ressort de ces concerts spirituels, ne vient pas seulement pour le plaisir des mondanités, mais pour exercer cette écoute et ce jugement, même s'il l'émet bruyamment ou en jetant sur scène des canettes de bière. Enfin, l'œuvre musicale se met à exister là d'une manière nouvelle : on vient en apprécier l'effectuation, et pour ce qui est de la musique enregistrée, non pas seulement la reproduction technique à l'identique, c'est-à-dire l'enregistrement, mais la réalisation vivante, recelant des nuances, des nouveautés, en tout cas des *différences relativement à la version enregistrée qui fait référence sur disque ou support numérique, différences* qui feront de ce concert un événement marquant un privilège incompensable a posteriori pour ceux qui y étaient.

Le live comme un moment unique : l'idée d'un événement qui change la donne

L'histoire racontée du rock est pleine de ces références goguenardes à « ceux qui y étaient », à ces concerts du Grateful Dead « acid test » (sous LSD) à San José fin 1965 début 1966, à ce fameux concert des Stones en 1968 à Altamont⁶, avec le meurtre du Hells Angels, à ces sets de Laurent Garnier sur la scène de Le Boy à Paris au tout début des années 80, même à ces premiers concerts de Cat Power où elle abandonnait la scène, effrayée. Le « live » idéalisé, c'est ce mo-

ment unique, inscrit à un moment du temps, qui, même s'il est le fait d'un artiste de musiques enregistrées, n'est justement pas reproductible en tant qu'évènement. Avec le live, le monde se divise en deux catégories : ceux qui étaient là, ce jour-là, dans ce lieu-là, qui ont respiré le même air que trois autres péquins visionnaires ou que quelques centaines ou quelques milliers de personnes massées devant la scène et l'artiste et les autres, ceux qui n'ont que l'après-coup, que les anecdotes, les photos ou même les enregistrements.

Car le live est événement, c'est-à-dire, qu'il n'est pas seulement une performance, mais une performance *dans le temps*, à un moment irréversible du temps, où l'instant qui suit n'est pas tout à fait encore déterminé, où ce n'est pas écrit, ce n'est pas fixé, où ce n'est pas *déjà enregistré*, où le nombre de personnes présentes est disjoint de l'importance historique de ce qui se joue (c'est Nirvana qui vient à Issy les Moulineaux devant 300 personnes, au moment de Bleach), où les *réactions instantanées sont disjointes de l'effet sur l'histoire du rock* (c'est Dylan hué au festival folk de Newport parce qu'il joue électro sur scène, c'est le groupe Suicide, qui ouvre le 18 juin 1978 pour Elvis Costello à Paris, hué par le public de l'Olympia, comme le raconte Francis Dordo : « Sur la scène, dans un cercle de lumière si chiche qu'on l'a d'abord cru destiné au numéro d'un ventriloque, un minuscule clavier aux flancs scotchés de bandes d'adhésif noir. Dans un autre cercle lumineux, un pied de micro. Rien d'impressionnant à première vue. Rien qui puisse signifier qu'une demi-heure plus tard nous aurions définitivement changé de monde.⁷ ») C'est bien là l'expression de l'irréversible, de l'après, incomparable à l'avant, de ceux qui y étaient, transformés en apôtres d'une bonne parole musicale destinée à se diffuser plus largement après ça.

7 - <https://www.lesinrocks.com/18/07/2016/musique/musique/alan-vega-ecrivait-lhistoire-rock-concert-culte-de-suicide-a-lolympia/>

6 - Il existe un groupe, les Lords of Altamont, qui sur un disque ne joue que les morceaux des Stones lors du fameux concert.

Des live plus « évènements » ou plus « vivants » que d'autres

Bien sûr, tout concert ne fait pas également événement si l'on comprend dans l'évènement sa dimension historique, si l'on introduit dans son concept purement temporel, séparant de manière irréversible l'avant et l'après, un jugement de valeur, informé de diverses manières.

Quelques jours après le concert mémorable (car le premier alors en France) du Velvet Underground & Nico au Bataclan le 22 janvier 1972, capté puis diffusé par l'émission *Pop 2*, le critique Paul Alessandrini (longtemps plume chez Rock & Folk) relève, la main appuyée sur un arbre (Yves Adrien, cheveux longs, n'est pas loin) que ce concert est vient « à la fois trop tôt et trop tard », trop tard, parce que le public français y découvrirait live la musique du Velvet bien « après qu'elle ait été faite, et une fois morte ». Trop tôt parce « les trois individualités qui étaient présentes, John Cale, Lou Reed et Nico, n'avaient pas encore pris leur envol en temps qu'artiste solo. Chacun, à l'époque, est en train de se chercher une voie, « de s'affirmer, de composer des disques ». Si l'évènement de ce concert (manifestement réussi, avec un public « au rendez-vous », car « la mythologie avait fonctionné⁸ ») était décisif pour le public français, en soi, relativement à l'histoire de la musique du Velvet, à l'apparition de cette musique dans le New York des années soixante, il s'agissait pratiquement d'une sorte de revival live. « Il n'y a plus la même violence commentée plus tard dans l'émission Yves Adrien, chez le John Cale de 1972 que chez le John Cale de 1965 qui arrivait du Pays de Galles, de la musique classique » catapulté dans la société urbaine new-yorkaise de l'époque. Ceux qui étaient au live au Bataclan du Velvet Underground conservent certes leur privilège de participants directs à cet événement français, mais du point de vue de la valeur « vie », c'est-à-dire de la plus haute intensité de la scène new-yorkaise qui a vu naître le Velvet, au cœur de la Factory de Warhol, il s'agit, si l'on suit le raisonnement de Paul Alessandrini, d'un événement moins *vivant*, car moins déterminant en tant qu'évènement pour l'histoire du rock elle-même. La reformation du Velvet à Paris en 1972 est déjà une redite de sa formation initiale à New York en 1966.

Paradoxalement, ce que l'industrie a tendance à

8 - « The Velvet Underground au Bataclan » Extrait de l'émission *Pop 2*. Archive INA : <https://www.youtube.com/watch?v=MvzoqFxtUzc/>

nommer « concert-événement » réunissant souvent des invités notables, pour un spectacle maîtrisé de bout en bout, évoque plus le spectacle patrimonial que l'évènement tant désiré, le frisson du moment unique qui change tout.

À la fin de sa carrière, le groupe The Band offrit à son public un concert magnifique, de 4 heures, le soir de Thanksgiving le 25 novembre 1976, au Winterland Ballroom de San Francisco, avec des invités légendaires (Dylan, Neil Young, Van Morrison, Dr John...). On peut en voir des extraits filmés dans le film *The Last Waltz* (1978). Dans un papier consacré au film, Christophe Conte en fait l'éloge, non sans conclure que finalement que « pour entendre le témoignage le plus précis et percutant du Band sur scène, il vaut toujours mieux investir dans le double live de 72, *Rock of ages*, réédité récemment lui aussi dans une version complète qui déchire nettement plus.⁹ » L'évènementialité d'un concert de The Band, la vie contenue dans ses live, en tant que flux où s'accomplit une réalité en train d'éclorre sous nos yeux, de s'accomplir, de prendre forme, de mûrir, semble être plus effective quatre ans avant le concert du Winterland. Aux concerts d'adieu se pressent des fans qui ne sont pas nécessairement ceux de la première heure. L'évènementialité historique du live s'affaiblit à mesure qu'il cesse de susciter cette vie pure pour devenir restitution de la vie. Le live de Kraftwerk au Rock Palast¹⁰ en 1970, est de même moins événementiel relativement à l'importance historique de Kraftwerk : le groupe y ressemble encore à un groupe de krautrock amélioré, certes plus expérimental (on entend sur « Ruckzuck » ou « Stratovarius » des sons déformés de flûte et d'orgue Hammond) et équipé d'un dispositif déjà étonnant pour l'époque : un grand écran projette l'image des musiciens dans la salle même où ceux-ci sont visibles sur scène. Bref, l'évènementialité elle-même est susceptible de degrés, selon que le live advient à un moment vivant de l'histoire de l'artiste, c'est-à-dire où son importance, le fait qu'il change la donne, devient plus palpable, et non à un moment simplement préliminaire de cette intensité ou au contraire à moment patrimonial, une fois cette importance attestée, fixée dans la culture, qui fait que l'on vient plus alors au concert pour vivre un événement, mais pour revivre un événement musical historique.

9 - Christophe Conte, « The Last Waltz », les Inrockuptibles, 30 novembre 2001. En ligne : URL : <https://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/the-last-waltz/>

10 - Kraftwerk live, 1970 : <https://www.youtube.com/watch?v=vNoFHdIMrI>

Revivre l'évènement : un sophisme

On objectera : après tout, maintenant que les live peuvent être si soigneusement filmés, fallait-il vraiment y être ? N'est-ce pas une sorte de fétichisation ? Certains live filmés font éprouver ce que fut un concert avec une grande richesse de détails, en livrant des images et des sons parfois plus précis que pour celle ou celui qu'on imagine noyé dans la foule quelque part au fond d'une salle excitée et bruyante. En visionnant des extraits de *The Last Waltz*, les incroyables featuring de Joni Mitchell ou de Van Morrison sur scène, ou le mémorable live de Talk Talk à Montreux en 1986, nous accédons bel et bien à quelque chose de l'intensité vécue, nous qui manifestement n'y étions pas... Par sa reproduction vidéophonographique, nous accédons au contenu de sens du live : nous entendons la musique, les variations dans son exécution — la qualité de la captation peut-être excellente, supérieure même à ce qu'entendait le public présent — nous voyons les visages, des expressions subtiles, des battements de cils, hésitations, regards à la dérobée, grâce aux gros plans caméra, et pourtant, quelque chose nous est à jamais retiré qui tient des limites spatio-temporelles de notre existence et qui est pourtant son *contenu de vérité*¹¹ : son évènementialité. Nous n'y étions pas, nous prenons connaissance d'un évènement, mais comme un fantôme visitant le passé, comme un être désincarné, qui pour remonter ainsi le temps a dû se délester de sa chair, celle que d'autres ont déplacée, sentie frémir, peser, danser, ce jour-là dans ce lieu-là. Le live en différé reproduit le contenu de l'évènement, mais pas l'évènement lui-même. L'évènement lui, n'appartient qu'à ceux qui l'ont vécu, il est perdu sur la bande, il est fait, terminé, et plus rien maintenant ne pourra se passer autrement. On aura beau visionner cent fois le concert, il se reproduira éternellement à l'identique, même si nous y découvrirons sans doute de nouveaux détails inaperçus. Le live filmé, enregistré, est de ce point de vue une contradiction dans les termes : c'est un live défunt, une performance morte. La vie qui résonne si bien dans ce mot live et pour lequel le français n'a pas de mot (concert dit autre chose, plutôt le dispositif que nous évo-

11 - La distinction est empruntée à Walter Benjamin, qui dans un autre contexte, l'emploie à propos d'une analyse du roman de Goethe, les *Affinités électives*. Pour Benjamin, le contenu de vérité, se révèle dans l'objet mort, là où le contenu de sens se révèle dans son appréhension vivante. Ici, c'est le contraire, le contenu de vérité du live est son caractère vivant, le contenu de sens reste dans sa fixation morte.

quions plus tôt de la rencontre entre la performance d'un artiste et un public), n'indique pas seulement le dispositif de cette rencontre, mais la rencontre effective, un entrelacs de chaînes causales aboutissant à un moment, par définition, unique. Car l'évènement du live s'inscrit dans la logique irréversible du temps, sans quoi il n'est plus justement « évènement ».

Si je vous entraîne dans cette réflexion à propos de cet étrange équilibre entre vie et mort dans l'évènement du live, entre la pure évènementialité qu'il promet, chargée de vie, c'est-à-dire d'histoire à venir, dans sa forme idéale, et sa prédictibilité, sa dose de restitution plutôt que de création, c'est qu'à mon sens, c'est ici, dans ce nœud, que se joue la dialectique du live pour la musique populaire d'aujourd'hui. Une dialectique qui, comme celle que je décris à propos des œuvres pop enregistrées, ne peut jamais se poser, arriver à un point d'immobilité, se garantir un équilibre. Une dialectique négative pour parler comme Adorno. Une dialectique casse-gueule, inévitablement casse-gueule si du moins on l'affronte pour de vrai.

« Programmer » l'évènement

Je crois qu'« organiser » des concerts est du point de vue de cette promesse du live, qui est donc celle de l'évènement pur, unique, d'une ouverture à ce qui ne doit justement pas se dérouler comme prévu, une sorte de paradoxe.

On l'a vu, le dispositif du concert dès lors qu'il émerge est un dispositif dès le départ administré : c'est une grande salle, une entrée payante, un programme, la promotion de ce programme. Il va s'inscrire sans mal dans l'histoire de la rationalisation de l'industrie culturelle, qui a justement permis sa démocratisation, l'accès des « masses » à l'art comme on disait dans les années 30, l'accès de publics ciblés et diversifiés à la culture comme on dit plutôt aujourd'hui. Avec l'amplification, l'amélioration des conditions d'écoute pour un grand nombre de personnes, la rentabilisation de tournée à grande échelle du déplacement à travers un pays ou un continent d'un musicien, d'un groupe, dans des salles avec suffisamment de spectateurs payants, cette industrialisation structure notre expérience des « évènements vivants » décrits plus haut. Il faut d'ailleurs toute cette histoire du rock, cette pas-

sion des rock critics à raconter des concerts auxquels presque personne d'autre n'a assisté pour rendre ces évènements (cette fois au sens industriel du terme, au sens d'évènements qui se calculent, qui se programment) désirables.

Performances reproductibles

Mais simultanément, programmer des évènements, c'est chercher de l'évènement reproductible, le susciter, miser dessus en tant qu'on peut compter sur ce qui va se passer : une tournée contemporaine n'est pas une suite d'évènements incomparables les uns aux autres, mais l'exécution d'un set plus ou moins identique, dans un décor identique, avec les mêmes intervenants, dans des salles équipées de manière à peu près équivalente, aux normes électriques et acoustiques, etc. C'est d'ailleurs sur la foi du caractère reproductible de cette performance que les programmeurs programment tel artiste après avoir assisté à son spectacle, et sur la foi de ce caractère reproductible que les fans se pressent pour assister au concert d'artistes présents à l'affiche d'un grand nombre de festivals d'été. Loin d'apparaître comme un défaut d'authenticité, la performance reproductible apparaît comme un gage de fiabilité : on sait à quoi s'attendre. C'est un pacte, un contrat, entre l'artiste et le programmeur, mais aussi entre ces derniers et le public présent (sauf peut-être pour un concert de Bob Dylan - alternativement fabuleux et catastrophique, sans régularité - qui là encore manifeste son génie subversif). L'usage devenu fréquent de bandes préenregistrées, voire de playback orchestré (PBO) pour des live renforce ce paradoxe — tout en confirmant une attente inavouée du fan de pop face à concert vivant : retrouver sur scène le morceau qu'il a aimé sur disque. Tout concourt à cadrer l'évènement du live, à en faire une expérience contrôlée et contrôlable où l'expérience de la musique enregistrée peut être restituée avec une certaine fidélité. Le live en PBO est donc lui-même un revival, non pas d'un évènement live historique cette fois, mais de la version enregistrée des chansons exécutées, avec leurs compressions, leurs effets, devenus indispensables aux oreilles des spectateurs pour apprécier le concert, qui donc finissent par apprécier le concert non parce qu'ils vivent un moment unique, mais parce qu'ils reconnaissent les chansons, parce qu'ils revivent le plaisir que leur

procure telle ou telle chanson. Dans un interview filmée de 1989, le jeune Laurent Garnier s'agace contre le public parisien qui préfère danser sur des chansons entendues cent fois plutôt que sur de pépites inconnues¹². L'enregistrement est ce qui se répète, à l'identique, à l'infini. De manière plus occulte, il a trait aux revenants. En contrepoint total avec le live, il est la trace du « mort » qui pourtant *revient*. Ce n'est pas pour rien que depuis ses origines, l'enregistrement inspire des expériences hauntologiques, des jeux avec les fantômes¹³. Un DJ set pourtant fait d'enregistrements, trouve son évènementialité ailleurs, dans les scratches, dans le mix, dans le tempo d'exécution, le timing des enchaînements. Si le mix d'un DJ en club relève de l'expérience live et non de la musique enregistrée c'est que tout DJ qui se respecte est un être de *kairos*, pour employer cette notion grecque thématifiée par Aristote : un être dont la vertu est de saisir le moment opportun, et donc d'épouser, à l'instant t, l'ambiance particulière du club à ce moment spécifique de la nuit, avec cette foule nocturne... et ce psychotrope qui circule dans la communauté venue danser là. C'est ce sens de l'instant, du moment unique, qui fait du mix un évènement vivant, un authentique *live*.

Nous vivons dans un contexte culturel où la musique enregistrée est omniprésente, domestiquée (qu'on en contrôle les décibels ou la dynamique), prédictible : programmer du live, cela reste pourtant l'exigence de créer un dispositif qui fasse sauter ce contrôle (pas seulement les décibels), qui ouvre en tout cas une brèche pour l'évènement.

Le lieu de l'évènement : sans ici pas de maintenant

Comment susciter l'évènement malgré tout, comment prévoir que cela ne se prévienne pas ?

12 - Une interview de Laurent Garnier sur Cité Première, en 1989 : «Le public parisien sort pour s'amuser, sort pour danser, mais sort pour se faire voir aussi. Je pense que c'est très important. Ce sont des poseurs, un peu. S'ils n'ont pas entendu un morceau 500 fois à la radio, ils ne veulent pas l'entendre en discothèque. Je sais que si je mets des morceaux qu'on entend à la radio, les gens vont s'amuser, et si je mets le tout nouveau morceau de ce même groupe, je vais vider la piste. Donc, pour moi, c'est dur, c'est un public très, très dur. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=en9fti5_obk»

13 - Lire les développements de Simon Reynolds sur la « hauntologie » dans *Retromania*.

Ce souvent les lieux, des endroits mis à disposition des musiciennes et musiciens et des scènes locales qui ont fonctionné comme de véritables Cocottes-minute spatio-temporelles, où des concerts organisés à l'arrache sont devenus des moments fondateurs. Qu'on pense à l'histoire du CBGB et à l'avènement de la new-wave new-yorkaise à l'occasion d'un concert même pas vraiment programmé de Television auxquels assistèrent les Ramones, Blondie ou Patty Smith, ou aux « matinées » qui s'y tenaient chaque dimanche pendant les années quatre-vingt, méthode véritablement explosive qui permit d'y voir naître une scène punk hardcore véritablement vivante. Chaque dimanche, des groupes de hardcore (dont certains sont devenus célèbres, les Gorilla Biscuits, Warzone, les Bad Brains) prenaient possession de la scène pendant tout l'après-midi, le plus souvent gratuitement, générant la plupart du temps des rixes incontrôlables (il fallait passer par la scène et les loges pour accéder aux toilettes). Rien que la confusion fourtraque entre le terme français de « matinée » et le fait que ces concerts avaient lieu l'après-midi annonce combien on pouvait s'y engouffrer dans quelques brèches spatio-temporelles. Bien sûr, cette histoire du CBGB est portée durant toutes ces années par le projet « curatorial » pourrait-on dire avec un mot d'aujourd'hui, emprunté au monde l'art contemporain, de son programmeur Taylor Hawkins. Comme une génération avant lui Max Gordon avec le Village Vanguard, sorte de cave poésie folk et militante devenu haut-lieu de création jazz à la fin des années cinquante, en invitant Miles Davis, Charlie Mingus, Bill Evans, en faisant connaître Thelonious Monk, et surtout en s'organisant comme lieu de rési-

dence, et même en studio pour les artistes (Sony Rollins y enregistre trois LP lors d'un concert le 3 novembre 1957 qui vont marquer la naissance du mouvement hard bop, John Coltrane y enregistre également en 1961...) de manière à ce que le public découvre justement ce qu'il n'attend pas, jusqu'à ce qu'une scène se cristallise — aussi parce que dans le public il y a d'autres musiciens — que l'évènement, la rencontre vivante, ait lieu, et fasse rétrospectivement de ce lieu un endroit mythique. La scène ainsi mise à disposition engendre son pendant vivant « la scène » comme groupe de musiciens qui entretiennent une émulation, un rapport créatif avec un lieu, d'autres groupes et bien entendu le public.

Certes, ces lieux sont fermés désormais ou patrimonialisés, mais ils donnent une sorte de modèle (en partie fantasmé à n'en pas douter) de ce qui peut permettre à la programmation de répondre à son utopie propre, à la promesse du live à l'âge de la musique reproductible. Car le lieu est, l'espace ici, est une clé.

C'est toute la morosité des live « confinés » que la situation actuelle nous réserve comme une si maigre consolation : ce n'est pas seulement le partage de la sueur, des cris et des larmes qui manquent, mais la condition même du partage du moment unique, du *hic* indispensable *au nunc*. *Ici* et *maintenant* dit la formule, soulignant que sans ici il n'y a tout simplement pas de maintenant, sans lieu où se rassemblent les corps, où la musique résonne, dans un espace partagé (et non diffracté en mille espaces particuliers), la promesse du live, du partage de la musique vive, qu'il faut vivre à cet instant, ne peut être tenue.

Figures de l'auditeur·trice émancipé·e

par Christian Ruby, philosophe

Relativement à la musique mise en scène ou enregistrée, peut-on déceler un ou plusieurs points d'écoute où le son et l'oreille (ou le corps) coïncident ? Il en est une dans notre histoire culturelle (qui n'est évidemment pas la seule), dans l'histoire des arts d'exécution, dans ce qu'on appelle l'auditrice ou l'auditeur, l'audience de la musique ? Mais il en est d'autres, de nos jours. De quoi sont-ils fait aujourd'hui, s'il ne semble plus exister ni modèle d'écoute, ni modèle de corps, et si se déploie sur-tout un certain éclectisme musical, d'ailleurs à expliciter ? Cette intervention voudrait présenter un véritable plaidoyer pour des auditrices et des auditeurs majeurs.

Christian Ruby est philosophe, chargé de cours à l'ESAD-TALM, site de Tours. Il est membre de l'AD-HC (association pour le développement de l'Histoire culturelle), de l'ATEP (association tunisienne d'esthétique et de poétique), du collectif Entre-Deux (Nantes, dont la vocation est l'art public) ainsi que de l'Observatoire de la liberté de création. Il travaille avec le FRAC Centre-Val de Loire, dont il est membre du CA, et est membre de la commission Recherches du ministère de la Culture.

Vous pouvez à bon droit vous étonner de me voir prendre la parole dans un cadre orienté musique alors que je ne suis pas spécialisé dans ce domaine, mais très précisément dans celui de la spectatrice et du spectateur, du public des arts (plastiques) d'exposition.

Cela étant, la proposition d'intervention qui m'a été faite ne portait pas sur la technique musicale¹. Elle portait sur l'« auditrice », l'« auditeur », l'« audience/public » émancipé. Ce à quoi j'ajoute : en rapport avec des régimes artistiques d'exécution, seuls à même de produire la réalité concrète du public, et des institutions (au sens de cadres stabilisateurs de l'action et organisateurs de résonances) musicaux² comme nous allons l'observer.

Or, je pense qu'il y a certainement quelques parallèles possibles à élaborer entre les dynamiques des rapports d'audition musicale, en tout cas dans le cadre des musiques d'exécution publique (de concert, de programmation et de spectacle), et les rapports spectatoriaux construits dans mes travaux.

En voici un en particulier. « Auditrice », « auditeur » et « audience/public » ne sont pas seulement

1 - Un parallèle est possible avec les raisons pour lesquelles Jacques Rancière analyse peu la musique, cf. ce qu'en dit João Pedro Cachopo, « Qu'en est-il de la scène musicale », in *Revue Europe*, n° 1097, Septembre-octobre 2020, p. 134.

2 - Ce qui contourne d'autres usages des mêmes termes : les auditeurs dévots de sermons et de musique sacrée, les auditeurs d'une conférence, l'audience universitaire... D'autant que les premiers font l'objet à la Renaissance d'une opposition avec l'auditeur de musique profane.

des personnes réelles (relevant d'une présence), ce sont aussi des faits de discours et de représentation, par exemple littéraires et/ou plastiques. Ce sont des termes avec lesquels nous formulons et imaginons des modes d'existence de mondes musicaux, appuyés implicitement ou explicitement sur des compositions, des interprétations, des représentations de salles, des enquêtes, etc. qui activent ces termes.

C'est cet aspect d'une réflexion possible sur la musique que je souhaite présenter. À quoi ces mots réfèrent-ils et conduisent-ils ? Que faisons-nous exister grâce à eux – en l'occurrence des compositions à écouter, des interprétations devant des publics, des projets de programmation, des politiques culturelles (pas nécessairement d'État) en direction de totalités culturelles comme « le public », conçu comme objet réel alors qu'il n'existe pas, etc. –, et quelle « identité » d'auditeur présumons-nous là, surtout si les régimes musicaux changent, se diffractent, se conjuguent ou s'opposent ?

Par exemple, ces termes, « auditrice », etc., nous plaisent encore souvent dans un partage historique visuel-audition, auditeur vs spectateur. Partage hérité, mais désormais juste bon à assigner des domaines artistiques dans un compartimentage académique qui a pourtant été débordé depuis longtemps par le tympanorétinien³,

3 - On sait tout de même que l'œil écoute (pour évoquer Claudel), que l'on peut faire voir par la parole (sermon), ou que l'on peut entendre des images (musique sacrée). Les rapports entre les disciplines artistiques sont une constante des artistes. Tous les

arts multimédias, etc. avec des conséquences sur l'audience et sur la question de l'émancipation artistique.

Par exemple encore, ces termes comportent souvent des jugements⁴ et des jugements de valeur. Associés à des adjectifs – nécessaires aussi pour distinguer les types d'audience (religieuse, judiciaire, musicale, etc.) –, ils participent de rhétoriques culturelles faites pour donner à croire, selon les cas, que les personnes ainsi désignées sont irréversiblement « consommatrices » ou au contraire « savantes », qu'elles sont « passives », « inattentives » ou « réceptives » à des mutations, bien ou mal « éduquées »...

Ce sont les opérations accomplies par de tels termes/discours (pour composer, pour programmer un spectacle, pour commenter un spectacle, etc.) qui m'intéressent, d'autant qu'elles dessinent des régimes musicaux clos ou ouverts, exclusifs ou inclusifs. Je vais donc m'essayer à déployer les linéaments d'une des compréhensions possibles des auditeurs qui ne sera ni chiffrée, ni normative, ni optimiste, ni désespérée. Elle voudrait présenter plutôt des généalogies de la construction de l'oreille musicale, dans des situations occidentales différentes (et désormais impactées par les « musiques du monde »), mais surtout celle du présent souvent caractérisée d'éclectique.

Qu'est-ce que j'en espère ? Comprendre l'auditrice, l'auditeur ou l'audience comme des devenirs dans et entre des régimes musicaux⁵, en tenant compte de trois dynamiques culturelles s'articulant les unes aux autres :

- La première, originaire : la musique d'exécution⁶ en tant qu'elle contient un appel à une corrélation avec l'auditrice·eur, et s'est faite source d'un tel problème (notion d'adresse immanente indéterminée à [...]) ;
- La deuxième, ajoutée à la précédente : l'au-

arts ne produisent pas des objets au même sens et de même statut, même si tous appartiennent à l'art d'exposition. La musique est de manière caractéristique la pluralité de ses interprétations.

4 - Entendons par là, des énoncés subjectifs à valeur de classement singulier prétendant énoncer la valeur de la chose : « je n'aime pas, donc c'est mauvais ».

5 - Et en prenant la musique comme espace d'incubation d'une perspective culturelle historique, il est possible d'en faire un agent de l'histoire des spectacles modernes qui ont la propriété de faire signe aux spectateurs.

6 - « Exécution » est le terme pour la musique Occidentale à partir de la Renaissance, « exposition » pour les arts plastiques. Mais comme exposition dérive de la pratique des Romains, l'usage de la notion d'exécution est surprenant : on exécute une œuvre comme un prisonnier (on joust la notion d'échafaud-exécution, ou en Anglais : Scaffold).

ditrice·eur dans la mesure où elle/il doit apprendre à s'ouvrir à la ou des musiques (notion de trajectoire) ;

- La troisième, qui en donne la règle : la configuration esthétique d'ensemble instaurée et confirmée ou non par les médiations d'institutions plus ou moins labellisantes (notion d'histoire des musiques).

Première dynamique : l'adresse immanente de la musique d'exécution

Il importe de cesser de parler des auditrices et auditeurs comme des êtres isolés, comme s'ils relevaient d'une nature, comme s'ils étaient extérieurs à la musique, ou comme des êtres renvoyant à un déterminisme qu'on trouverait par essence dans des groupes sociaux privilégiés, des cénacles ou des lieux particuliers, susceptibles au passage de contrôles⁷. Auditrices et auditeurs n'existent que dans la corrélation avec une/des « musiques », répondant alors à l'appel de ces dernières.

Quelques exemples, un peu évidents, de cet appel instaurant un rapport immanent, par sa mise en abyme par des compositrices·eurs mêmes⁸.

C'est, en premier lieu, Barbara : *Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous* (non seulement elle s'adresse à..., mais elle commente ce geste à l'adresse de l'adressé) ;

C'est, en second lieu, NTM : *That's my people... I make music for my people* (qui chante l'adresse et la présente) ;

C'est aussi Luigi Nono (1924-1990) : *Prometeo, La tragédie de l'écoute* (1984), sur un texte du philosophe Massimo Cacciari⁹ (il y décrit la tragédie

7 - D'ailleurs, si l'on pouvait les soumettre à des déterminismes, l'audition (les auditeurs, le public) serait trahie. C'est tout le problème des « spectacles pour... » (destinés à...).

8 - D'une certaine manière l'art d'exposition/exécution est toujours aussi à lui-même son propre objet, il traite nécessairement (tout en proposant autre chose) de la forme de l'art qu'il veut prendre, et assure une polémique avec d'autres œuvres qui prennent une autre forme.

9 - <http://revues.univ-tlse2.fr/ilcampiello/index.php?id=167>
L'écoute d'une manière contemporaine de faire de la musique est difficile dès lors que l'auditeur n'arrive pas à se rendre disponible à la démultiplication des sources dans un spectacle et à l'absence de centre focal unique qui attire toute l'attention du spectateur. Comme Prométhée voulait libérer les humains en désobéissant aux dieux, la musique contemporaine veut libérer les auditrices et auditeurs en désobéissant aux règles classiques. L'auditrice ou l'auditeur doit reprendre sa liberté (« qu'il avance et abandonne, qu'il comprenne et transforme, qu'il opère et franchisse... », qu'il «

de l'écoute au cœur de la musique contemporaine) ;

C'est enfin Richard Wagner (1813-1882) : *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (acte I, scène 3, 1867 ; il montre que l'écoute s'apprend, et que, dans ce dessein, il faut savoir se déprendre de ses habitudes musicales ; ici, c'est Hans Sachs qui parle¹⁰).

À l'écoute de ces *adresses* à l'autre (l'auditrice-eur, le public) inscrites dans ces extraits musicaux, nous comprenons que le rapport musique-réception est central dans ce qu'on appelle l'art d'exécution. Ce dernier invite à devenir tel(le) ou tel(le) auditrice-auditeur. Nous ne sommes pas « auditeurs » de musique sans l'établissement de cette résonance-corrélation.

Autrement dit :

Nous appelons auditrice ou auditeur, dans ce cadre occidental et la condition (historique) générale de la musique d'exécution par différence avec la musique de culte, la personne qui est *adressée* par la musique et y répond sous la forme d'un plaisir tympanorétinien. L'auditrice ou l'auditeur ont une place dédiée *dans* ces compositions et dès les compositions, sous la forme sans doute d'abord d'auditeurs idéaux (d'une assistance) imaginés/souhaités par les compositrices-eurs. L'audition est donc, pour nous, un élément intrinsèque de musiques qui écoutent aussi. Elle fabrique et souligne une rencontre réussie ou non avec une adresse artistique¹¹. Aussi l'auditrice ou l'auditeur est-il le résultat d'une « machine » d'audition, un devenir entre ouverture et appel¹² dans cette condition particulière.

Paradoxe cependant de ces moments musicaux proposés ici : ces « musiques » sont venues à vous aujourd'hui non *in vivo*, mais par la médiation de savoir-faire techniques, l'enregistrement, et donc aussi d'autres mœurs, mais qui fonctionnent sur les mêmes schèmes (appel-ouverture).

Paradoxe cependant de ces moments musicaux

transforme et rappelle, transgresse et refonde, lance un éclair... »

10 - « Hé, maîtres, pas tant de hâte ! Je suis d'un autre avis que vous. Le chant qu'on vient d'entendre m'a semblé neuf, mais non confus ; l'auteur quitta nos routes, mais d'un pas ferme il marche au but. Vous exigez la règle où rien ne suit vos règles à vous ; laissez d'abord vos codes, pour comprendre sa règle à lui ».

11 - On retrouve cela aussi chez Baptiste Morizot, *La rencontre*, Paris, Seuil, 2018, p. 90 et p. 109.

12 - Comme, pour favoriser un parallèle avec les arts plastiques, Roger de Piles (1709), comme Denis Diderot plus tard, parle d'un tableau qui « appelle » et avec lequel on entre en conversation, si on est disponible.

proposés ici : ces « musiques » sont venues à vous aujourd'hui non *in vivo*, mais par la médiation de savoir-faire techniques, l'enregistrement, et donc aussi d'autres mœurs¹³, mais qui fonctionnent sur les mêmes schèmes (appel-ouverture).

Deuxième dynamique : trajectoire de construction d'un point d'écoute

Si cette « machine » requiert bien une production adressée, elle implique intrinsèquement son autre côté, une approche (il faut accepter d'y venir et de se préparer à l'écoute) et une rencontre.

Mais, pas plus que la musique d'exécution ne va de soi, ni n'est la seule forme possible de musique, il ne va de soi que l'on devienne auditrice, auditeur, public, alors que dans le courant de l'existence nous sommes préoccupés par de nombreuses autres activités et pliés à d'autres rapports. Il faut encore accomplir un effort, prendre sur soi-même, afin de répondre à la sollicitation musicale et entrer dans ce plaisir particulier¹⁴.

Penser l'auditrice, l'auditeur, l'audience revient donc maintenant à référer à ces efforts, trajectoires, formations, émergences, confrontations, etc., qui sont impulsés par des appels et des adresses musicaux. Afin qu'un point d'écoute ait lieu, pour qu'il y ait musique à des oreilles, il faut accomplir (inconsciemment, consciemment) une formation (un pli du corps, une trace) dans un ou plusieurs régimes musicaux (classique, moderne, rap, jazz, soul, folk, mainstream, etc.). C'est la question du devenir « récepteur », qu'il enferme ou qu'il donne l'audace de se lancer vers des musiques qui ne relèvent pas de la formation première.

13 - Cf. la place du gramophone, des micro-paramètres techniques, de la nécessité de régler l'appareil, l'acoustique (dans un angle), les conseils dans les revues, de nombreux manuels paraissent à partir des années 20, dont le propos est de « guider l'auditeur », de l'« initier à la musique par le disque »... Cela donne lieu à tout un travail qui touche aussi les émotions liées à la musique.

14 - Cf. Joseph Haydn rappelle l'audience à l'ordre : Symphonie n° 94, dite *La Surprise*, 1791 (arrêter l'oreille quand elle s'égaré, retenir l'attention de l'auditeur, capacité de l'œuvre à être retenue...), Jean-Jacques Rousseau (comme compositeur) dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, Hector Berlioz dans ses *Mémoires*, Carl Jung à propos de James Joyce, Platonov à propos de Maïakovski : « C'est pourquoi son œuvre nécessite d'abord un effort de compréhension » (Revue de littérature, n°1940, 7^e), etc., Robert Musil, Beethoven/Wagner dans *L'Homme sans qualité*, Léo Malet et les caves de Jazz (La nuit de Saint-Germain des Prés), Virginie Despentes et le Rapp, etc.

Ce devenir, nous l'avons vécu collectivement une première fois. Car « notre » condition générale de musique d'exécution a une histoire. Nul n'est né auditeur de cette forme de musique, si chacun est né avec des oreilles. Historiquement, en effet, l'auditeur (le terme d'abord au masculin par ailleurs), mais aussi la personne, sa place, sa formation) a été construit, parfois difficilement. Et par ailleurs, il s'est d'emblée construit et reconstruit constamment (deux compositions de la même époque ne se ressemblent pas et n'ont pas les mêmes effets).

Brièvement rappelé, l'auditeur (au masculin dans sa constitution) perce lorsque le médiéval disparaît, lorsque des personnes (compositeurs) s'émancipent définitivement du principe grec d'orchestration de l'univers et, en se faisant laïcs, du principe grâce auquel enflammer la piété des croyants au profit de l'ineffable divin dans la musique de culte (avec rituel et sidération sacrale, recueillement, etc.). Deux moments (ou régimes) musicaux pour lesquels nulle audience n'existe comme telle¹⁵. Pour qu'il y ait eu audience, il a fallu construire la corrélation et l'adresse horizontale musique-auditeur, dans l'adéquation comme dans la dissonance. Il a fallu un effort d'émancipation, celui de se mettre en ordre dans une condition du corps, de l'oreille et de l'œil reliée à trois (nouvelles) composantes :

- Des points centraux d'émergence des pratiques musicales naissantes (l'adresse horizontale, équivalent de la perspective et de l'admoniteur ?), avec projets de communauté musicale ;
- Des critères de jugement, historiquement réduits au « beau », à partir d'une esthétique (d'ailleurs peu homogène) ;
- Des collectifs d'écoute et de discours, fussent-ils restreints (les Salons d'abord (tiens ! par des femmes !), oui, mais concurrents justement, etc.).

Ce régime, c'est celui du « concert »¹⁶. L'émancipation de l'auditeur et le nom qu'on lui donne se sont déployés dans ce renoncement à l'oreille médiévale et à la symbiose avec la religion, afin de donner un nouveau poids à ses sens, à son

15 - Si nous conjecturons ce qu'il en va pour les Grecs, pour la période moderne, les historiens racontent le difficile détachement moderne de l'expérience mystique de l'œil et de l'oreille, même si une longue transition a été nécessaire (Marc Fumaroli en fait l'étude pour la peinture, in *L'école du silence*, Paris, Flammarion 1998).

16 - Le concert, c'est à la fois l'orchestre qui se donne en public, le public et la salle. Y échappent encore les musiques de foire et les danses paysannes.

imagination et à ses émotions dans une musique qui se lie à l'inexorable écoulement du temps¹⁷.

Moyennant quoi, ce devenir, nous le revivons, actuellement, de multiples fois dans des régimes musicaux différents. Dès lors que la musique multiplie ses régimes d'exposition (classique, moderne, jazz, rock, rap), le corps de l'auditeur formé peut entrer en conflit avec telle autre musique et avec soi-même, en désapprentissage. Est-ce toujours et immédiatement « libérateur », c'est à voir, nous y revenons ci-dessous ? Nous sommes donc toujours à la fois tributaires d'une formation, qui est parfois assignée par le renforcement des institutions (famille, école, supermarché, etc.), et devons refaire l'effort d'émancipation sans cesse (tant les compositrices-eurs que les auditrices-eurs) à l'intérieur du jeu de contestation des formes musicales entre elles. Et sans doute, cette contestation donne-t-elle à « la » musique sa part d'histoire contemporaine, et d'une histoire (ici des arts, des corps musicaux) qui n'est (heureusement) jamais achevée/achevable. Ce qui impose de tenir compte des collectifs d'écoute et des institutions qui peuvent imposer des partages (la bonne et la mauvaise musique, le modèle du « bon » auditrice-eur, des labels, etc.).

Ce qui m'intéresse en ce deuxième moment de réflexion – la formation de l'auditeur (ou de l'auditrice), en somme ses devenirs (adéquation ou désaffiliation avec une musique habituelle ou inédite) –, ce sont donc deux choses : L'auditrice, l'auditeur, l'audience, le public n'existent pas comme « nature », comme des choses posées quelque part qu'il serait possible d'aller chercher ou de compter *in abstracto*. Cela, ce sont des places dans un lieu de spectacle, non des auditeurs. Ces derniers, eux, doivent advenir, toujours, dans un jeu de formation et de désapprentissage permanent dans des régimes musicaux.

Et, au-delà des individus, c'est aussi la question de la construction du (et des) point(s) de jonction oreille-musique (le point d'écoute) dans une histoire culturelle européenne qui finit, aujourd'hui, par confronter (presque en permanence) une multitude de régimes musicaux, de formations corporelles (auditives), et de collectifs musicaux, dans des devenirs.

Après l'immanence de l'audition à la musique d'exécution, cette deuxième dynamique porte

17 - La musique va en avant, toujours. Elle est une promesse, impossible à tenir ici, mais constamment réitérable. Cf. Patrick Suskind, *La Contrebasse*, 1984. Au passage, il distingue le *Zuschauer* et le *Zuhörer*.

à comprendre que « audience » et/ou « public » est surtout le nom d'une opération qui implique toutes les musiques d'exécution, les adresses indéterminées, l'ouverture des personnes à l'exercice de forger un ou des points d'écoute, les mots dont on les revêt¹⁸, les chorégraphies posturales du corps (sa fixité ou sa déambulation, etc.), disons un (ou des) schème(s) de l'auditrice-eur qui relie(nt) l'œuvre et l'écouter (cela étant on peut aller au concert pour d'autres raisons : mondaines, familiales, etc.)¹⁹, les discussions publiques sur le plaisir musical et des institutions.

Ne pas en tenir compte, c'est parler des auditeurs et du public dans le vide.

Troisième dynamique : régimes des arts²⁰ et émancipation ?

L'interaction musique/« public » est le processus artistique (occidental) même²¹. Le public de la musique n'existe que dans et par ce rapport. Dès qu'on se dispense de saisir ces corrélations et devenirs, on est saisi par une déception, celle de faire croire qu'on peut comprendre une audience en s'échappant vers des décomptes et des jauges de salles énigmatiques. Ce qui est sans doute sécurisant, mais empêche de comprendre que rien n'est fixe dans ce registre d'actions humaines.

Cela étant, tout cela n'a de sens ou d'efficace que dans des régimes musicaux et des sociabilités. Le point d'écoute qui fait advenir la musique aux oreilles des auditrices-eurs se réalise en connivence entre auditeur et de tels régimes d'œuvres (classique, jazz, rock...), entre auditeurs, à coup de détestation ou d'approbation, de cohérence

18 - Et les mots que des grammairiens et linguistes de l'époque forgent viennent énoncer ces moments. Ils élaborent « auditeur » à partir des dérivés divers de *audire*, latin (et le grec *aiō*, j'entends), entendre et écouter puis comprendre. Le verbe donne d'abord « audience » : le fait d'être écouté. Cf. Grand Robert, A. Rey, 1992. Et ceci avant de devenir, le public touché par une émission (par l'intermédiaire de l'anglais). Puis « Auditeur » : personne qui écoute (tradition du droit). Et audition d'un artiste ou auditionner... C'est un terme qui suit le même genre de carrière que « spectateur ».

19 - La notion de schème est ouverte et dynamique, il n'est pas question ici d'une interprétation béhavioriste des comportements.

20 - Pour reprendre les termes du philosophe Jacques Rancière, dont nous avons examiné la pertinence dans le volume collectif, *Revue Europe*, Septembre-Octobre 2020, n° 98-1097, pp. 106-90.

21 - Ce qui n'est pas la question de la participation, ou celle de la relation esthétique devenue œuvre d'art, à la manière de l'art relationnel étudié par Nicolas Bourriaud.

et de désagrégation, de soumission ou d'émancipation, de luttes des oreilles contre elles-mêmes et avec d'autres (oreilles), mais aussi de conversations, de rumeurs, de lois (désormais la loi du 17 juillet 2016), de censures, d'articles positifs ou négatifs dans de la presse (spécialisée ou non), de nécessités de construire des salles pour différentes musiques, d'accueils différents, etc.

C'est là que s'ouvre à nouveau le débat sur l'émancipation. Et je ne suis pas certain qu'on puisse croire en une émancipation évidente dans notre monde. D'autant qu'on le décrit comme éclectique²², qu'on parle de « décloisonnement culturel²³», alors que toutes les musiques, par exemple, sont traitées mécaniquement et sous la même écoute dans ce qu'on appelle la « world culture », mélange non interrogé de meubles Ikea, de smartphones, de sushis, de musiques du monde, etc. au sein d'une mondialisation qui a rendu des biens culturels accessibles partout et en masse (uniformisation et occidentalisation). Alors que j'adhère au déploiement d'une autre nomination/perspective, plus dynamique, selon laquelle, si nous sommes entrés dans un régime esthétique des arts, il rend possible des émancipations sans les garantir mécaniquement, et nous oblige à opposer des émancipations réelles et des « comme si » émancipations.

Nous ne pouvons nous dérober à la tâche d'éclairer ce point, d'autant que la multiplicité des supports n'est pas la pluralité des musiques, seule la variété des usages peut entraîner vers l'éclectisme ou l'émancipation.

Notre époque ne nous présente-t-elle pas d'abord une simple diversification acceptable (ou non) des rapports aux goûts, dans des conditions de multiplication commerciale des musiques, de pluralité des institutions et des éducations musicales, de juxtaposition des types d'affects des sens²⁴, de positions différentes du corps (écoute contemplative, écoute dansante, écoute déambulante, etc.), d'autres modes de rassemblement (le concert, la rave...) traités en

22 - Autant cette notion, qui a une longue histoire, permet un jeu d'opposition chez Denis Diderot (éclectisme vs sectarisme), autant elle indique plutôt ici une tendance à mêler des choses différentes sous une même attitude, ajoutant les références sans les travailler, ce que saisis Bernard Lahire de notre époque, dans *La culture des individus*, Paris, La découverte, 2004.

23 - Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991, cf. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2-2003-page116-.htm>; Stanley Cavell et le cinéma ; etc.

24 - Presque aussi banalement qu'Aristote l'expose : « Pourquoi est-ce qu'en l'absence d'objets extérieurs on n'a aucune sensation des sens mêmes ? ». Parce que la sensation est alors en puissance et non en acte.

suppléments ? Ne fait-elle pas seulement droit à des sujets musicaux qui vivent tout sous la même aune, qui parfois confondent ce à quoi ils ont assisté et les reportages qu'ils ont lus, et qui ne reconnaissent même plus les sons parce qu'ils sont devenus une rengaine (et non une ritournelle, comme dirait Gilles Deleuze), qu'elle soit classique ou mainstream ? En somme, ce qu'on appelle l'éclectisme.

Est-ce que nous ne devrions pas alors nous préoccuper, grâce aux travaux des musiciens (hybridation aidant ou non), de l'effectuation dans ces conditions d'un potentiel de transgression de multiples dichotomies héritées et/ou assignées (classique/moderne, populaire/savant, son/image), dans lequel « auditrice », « auditeur » et « public » pourraient advenir autrement parce qu'ils accepteraient des confrontations et des décalages (et non pas des juxtapositions), et de se risquer à des effets de surprise ou de désautomatisation de leur formation, quand ce n'est pas une mise en question implicite du pouvoir. Autrement dit, nous préoccuper de nous muer en sujets, non pas éclectiques, mais pluriels assumés, ce qui s'approcherait d'une émancipation ?

Avantages et inconvénients de la notion d'éclectisme²⁵ : l'« éclectisme » s'identifie à l'idée selon laquelle une certaine acceptation de la diversité des esthétiques musicales (aimer ceci et cela et encore autre chose²⁶) est devenue notoire, quoique par juxtaposition. Mais, outre l'effacement un peu rapide des batailles qui y ont conduit, la question se pose de savoir si cela constitue une nouvelle donne gestatrice d'audience, de quel type d'audience ou de monde commun potentiel, impliquant les institutions et l'émancipation (ou non) ? Certes, cela n'a de sens que si on oppose éclectisme et uniformité ou aura pour tel ou tel genre, si les esthétiques du beau (réifié, en soi) diminuent leur prégnance sur certains groupes sociaux²⁷ et si les modalités de jugement sont moins normatives. Mais cela n'est guère difficile puisque ces uniformités n'ont jamais existé (nous avons parlé de devenirs), qu'on ne peut parler non plus du public en ces termes (cf. Diderot déjà), et que des régimes musicaux coexistent déjà depuis longtemps.

En un mot, s'il n'est pas nécessaire qu'un type (historique) de corrélation – appelé « classique

25 - Bernard Lahire, dans *La culture des individus*, op.cit.

26 - Il faudrait analyser ce « et » à la lumière du « et » deleuzien, in *Entretiens avec Claire Parnet*.

27 - Comme l'affirme Bernard Lahire, op.cit., ce genre de référence « n'est évidemment pas en soi critiquable. C'est seulement sa routinisation qui fait problème » (op.cit., p. 19).

», mais chacun peut élever pour soi les recettes de son propre « sacré » - devienne modèle puis tribunal devant lequel se déclinerait une conception de la dignité culturelle exclusive que certains devraient entretenir pour la perpétuation de leurs goûts, l'éclectisme peut-il passer pour autant pour un devenir (aboutissant aussi à un « style » culturel) individuel et/ou collectif et une émancipation ? Je pense que cela n'est pas suffisant, si cette affaire d'éclectisme se contente d'un discours sur l'impossibilité des classements ou sur un certain « cosmopolitisme²⁸ » vaguement folkloriste, risquant finalement de satisfaire les industries culturelles et la consommation de la marchandise artistique dans laquelle chacune fait du spectacle un art que l'on se paie pour une ou deux heures. Je rappelle, à cet égard, que ce n'est pas parce qu'on retrouve de la « communauté » qu'il faut se couler dans la même direction qu'elle.

En revanche, d'autres considérations sont plus fructueuses, me semble-t-il. J'en retiens deux.

La première : si émancipation il doit y avoir, ce devrait être certainement d'abord une émancipation de nos propres considérations. Elle mettrait en question les modèles clos sur eux-mêmes de régimes musicaux que nous avons en tête et sur lesquels nous refermons souvent notre réflexion concernant les arts et donc la musique ; elle exigerait de sortir des discours figés dans des modèles uniformes de musique (*le* classique, *le* moderniste, *le* jazz, *le* rap, etc.), alors qu'ils ne le sont jamais eux-mêmes (uniformes ou unisonores). Cette émancipation devrait nous extraire aussi du mythe d'un sujet-auditeur uniforme et homogène par rapport à lui-même, soi-disant identité univoque. Elle imposerait encore de refuser de se satisfaire de calculer des écarts culturels entre des auditrices et auditeurs – au besoin pour les réduire dans des « politiques culturelles de démocratisation » –, car cela suppose une aune à laquelle les mesurer et tout un langage autour des retards ou des non-accès par rapport à une norme « légitime », voire les inégales probabilités d'accès à tel ou tel bien culturel.

La seconde : et si la situation devait plutôt être réfléchie à partir des mutations des exercices et subjectivations culturels potentiels (en musique) nés de l'émergence d'un régime esthétique de la musique, du « mélange des arts » si vous voulez ? Ce qui serait en jeu et ferait même le jeu de

28 - Quelque chose pourrait être considéré comme un propre de l'humanité, soit le fait de vivre exposés les uns aux autres, et non enfermés dans des cultures et des identités.

l'émancipation, ce serait plutôt, notamment dans des programmations musicales par exemple, de prendre au sérieux un choc des auditions, une rupture de l'enchaînement des habitudes et des attentes, ouvrant les auditrices-eurs sur une nouvelle histoire, au moins au sens de la destitution de hiérarchies assignées, de différences forcées, de critères définitifs²⁹ ; de prêter des espaces et des ouvertures à des émancipations potentielles plutôt qu'à la seule consommation culturelle homogénéisée. Ce serait une nouvelle manière de tenir compte de nouveaux projets d'espaces communs (musique dansante, musique à écouter seulement, musique intime, etc.) dans la critique des séparations (salles classiques, salles de rock, salles dans des friches, etc.).

S'il s'agit d'un potentiel d'émancipation-subjectivation³⁰, alors il s'agirait de faciliter une écoute de la musique conçue comme effort d'auto-écoute, dans la dimension d'une déstabilisation de l'assignation musicale. Certes, une subjectivation/émancipation ne se commande pas. Elle relève d'une manière personnelle, quoique pas unique, d'entrer dans des œuvres multiples comme dans des espaces singuliers qui mettent en jeu le corps dans ses multiples possibilités/capacités, qui mettent chacune et chacun dans des situations, devant des rencontres, installations, dispositifs et circonstance dans lesquelles la confrontation avec la musique et avec soi-même est réfléchie (réalisée à plusieurs ou non). L'audition, l'auditrice et l'auditeur émancipés deviennent alors le fruit d'exercices redéfinissant à la fois eux-mêmes et leur rapport aux autres. Il ne s'agit pas seulement de vivre de nouvelles expériences, ce frisson toujours un peu mondain, mais de prendre la main sur les assignations imposées (classique, moderne, jazz, rap...), les commentaires qu'on prend pour des vérités, parce que dues à des autorités, les sociabilités fermées, etc.

Un espace public musical dissensuel

Il se peut que la plupart des humains trouvent

29 - Non plus le « seulement ceci », ni un « ou bien ... ou bien ... » fermé, ni « tout se vaut », mais un jeu à partir des règles de chaque pratique et de leur confrontation.

30 - Un processus de subjectivation, qui ne doit pas être confondu avec la question de la subjectivité : car si la subjectivité est un produit du pouvoir, d'un pouvoir qui produit davantage qu'il ne réprime, et dont le produit le plus important sont les subjectivités (des corps traversés par les rapports de pouvoir et orientés par le pouvoir), la subjectivation est résistance aux assignations et appel à de nouveaux communs.

un agrément et un réconfort à ce qu'on leur présente un monde tout fait. Mais un-e auditrice-eur, n'est-ce pas sans aucun doute celui/celle qui sait que le musical le déjoue sans cesse ? Le péril, c'est de confondre la musique avec *un* régime musical ou une seule culture, à l'heure de surcroît d'une mondialisation et de droits culturels mués en assignation au folklore ou à la simple juxtaposition.

Un mot de méthode pour finir. Pour comprendre cela, cependant, il faut sortir des facilités selon lesquelles audience et public existeraient. Il faut appréhender l'ordre esthétique, comme mouvant, mobile, pluriel, se constituant et se reconstituant en permanence, même si parfois bloqué par des institutions qui n'incitent pas, mais imposent des modèles.

Il faut réfuter la pensée de la causalité mécanique. Il n'y a rien de naturel, immédiat ou évident dans un lien entre œuvre musicale et changement induit dans un-e auditrice-eur. Refusons de parler les questions esthétiques en termes de cause et d'effet. Par conséquent, aussi, comme le souligne abondamment Jacques Rancière, aucune déduction n'est possible entre une œuvre, l'effet qu'elle suscite chez le spectateur/auditeur ou le lecteur, et la possibilité que de ce dernier s'engage dans telle ou telle voie.

Déréalisons donc nos conceptions de la culture, afin de mieux réaliser de la culture. Je travaille à sonner le glas de toute prétention à réduire la culture à des objets (tels auteurs, tels textes, tels tableaux³¹), à imposer à tous(tes) « ses » objets ou « ses » mœurs (ici musicales) sous prétexte de culture et même de « possession » de la culture. Il m'importe d'étoffer la notion de culture, de lui permettre de receler des possibilités inédites, débouchant sur des parallèles politiques (la question de la démocratie). Un pluralisme cohérent, mais pas un relativisme de la juxtaposition. Il doit entraîner délibérément à provoquer des mises en question de soi et pousse à la confrontation.

31 - « On ne cesse d'en produire des quantités proprement astronomiques sur des tonnes de papier, de pierre et de toile, on ne cesse pas davantage d'en ingérer et d'en consommer dans une gigantesque dépense d'énergie nerveuse : qu'en advient-il ensuite », écrit Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Paris, Seuil, Points, tome 2004 ,1, p. 216.

Repenser l'offre culturelle à partir d'une approche pragmatiste : vers de nouvelles esthétiques musicales ?

par Fabrice Raffin sociologue et maître de conférences

Pour penser la culture aujourd'hui il faudrait commencer par en proposer une définition qui permettent d'identifier toutes les pratiques qui y correspondent. Et sortir de l'idée qu'il existe des publics éloignés de la culture.

Sortir aussi de clichés dichotomiques entre une offre publique et des industries culturelles de masse qui s'opposeraient avec en toile de fond des individus passifs qui auraient besoin de prescriptions musicales. Sortir enfin des hiérarchies esthétiques pour mieux les comprendre et saisir les manières infinies de vivre la culture.

Cette intervention partira plutôt de l'idée que chacun d'entre nous, quelle que soit sa situation sociale, connaît régulièrement des expériences culturelles. Essayer de comprendre la place de la musique notamment dans ces expériences culturelles, pour essayer d'imaginer le rôle des professionnels du secteur et le devenir des esthétiques musicales dans ce jeu aux multiples acteurs.

Fabrice Raffin est socio-anthropologue, Maître de Conférences à l'Université de Picardie Jules Verne-Amiens et Sorbonne Nouvelle-Paris.

Chercheur au laboratoire Laboratoire Habiter le Monde (EA4287), il est spécialiste depuis 25 ans des problématiques artistiques, des pratiques culturelles et du développement territorial par la culture. Il est également auteur-fondateur www.theconversation.com depuis 2015.

Cette intervention propose d'aborder la manière dont la création est conçue ou définie dans les mondes culturels français et ceux de la musique en particulier. Plus précisément, comment une conception de la création correspond à un paradigme culturel spécifique qui intervient sur nos manières de travailler dans les salles de musiques actuelles, sur les rapports aux publics et aux territoires ?

Mon propos est basé sur les observations et les entretiens que je fais depuis le début des années 1990, date de mes premières recherches sur les cultures alternatives à Berlin. Je vais donc essayer de faire le lien entre les résultats de ces recherches et des enjeux des musiques actuelles aujourd'hui. Pour les raisons de présentation, je suis obligé de raisonner en tendances, des tendances fortes et bien réelles. J'aurais donc peu de place pour la nuance, mais je suis bien conscient des différences qui peuvent exister entre les lieux de la FEDELIMA selon les histoires, les contextes locaux, ruraux, urbains, etc. Enfin, mon propos n'a pas vocation à la critique. Je suis bien conscient également de l'inertie des institutions politiques et d'un système culturel qui a ses avantages et ses inconvénients.

Un paradigme artistique intégré par les professionnels de la musique

L'idée introductive et directrice de mon intervention consiste à dire que sans vraiment en avoir conscience les professionnels de la culture en France, en 2020, défendent (dans leur majorité) une conception de la culture restrictive qui est artistique. C'est très visible dans le théâtre, les arts plastiques ou visuels, mais c'est également le cas, bien que, de manière plus nuancée, dans les musiques actuelles. À de rares exceptions, les professionnels de la musique sont dans des logiques artistiques qui éludent la question culturelle. Et pour comprendre ce point, il faut commencer par dire que, pour moi, le culturel, les pratiques culturelles sont quelque chose de bien plus large et divers que les pratiques artistiques.

Les interventions d'hier Agnès Gayrau et Christian Ruby, sont de ce point de vue représentatif d'une tyrannie entre des *paradigmes* ou des définitions de la culture très différentes, qui interagissent, mais qui restent séparées en des lignes de partage assez nettes que je développerai dans

une deuxième partie. Ces deux paradigmes de la culture se distinguent notamment par le rapport au corps qu'ils portent, mais également sur la question du plaisir, la dimension heuristique de l'esthétique, ainsi que sur la question du sacré et celle du rapport au temps.

Si le paradigme artistique dominant en France est très intéressant et légitime, il existe une infinité d'autres manières de concevoir la culture, qui ne sont pas prises en compte par les acteurs culturels publics, ni par les chercheurs.

Ceci étant posé, je vais d'abord essayer de revenir sur l'histoire des salles de musiques actuelles, pour saisir combien elles se sont éloignées des populations et ont rejoint le paradigme artistique. J'essaierai ensuite de préciser cette autre définition de la culture qui permettrait d'autres politiques culturelles, d'autres politiques de lieux.

De la logique du lien social comme fantasme culturel

Une tendance aussi fautive que répandue consiste à penser la culture, les pratiques culturelles en termes positifs et à invoquer pour elles, comme rôle majeur, leur capacité à créer du lien social. Pourtant, la culture, les pratiques culturelles, et parmi elles, la création artistique, n'ont pas plus vocation à créer du lien social que du conflit social, voire de l'indifférence.

Et de ce point de vue, s'il s'agit ici d'appréhender la question de la création, je voudrais commencer par dire que toute création en tant qu'expression individuelle, cristallisée dans un objet esthétique (un morceau de musique par exemple), en tant que propos sur le monde peut créer du conflit. À partir du moment où j'exprime un point de vue personnel, à travers une esthétique, un propos qui prend une forme ou un propos qui est médié par un objet esthétique, un morceau de musique par exemple, je suis susceptible de créer autant d'adhésion que de rejet, de lien que de conflit. La musique d'un groupe comme NTM par exemple, n'a pas pour résultat je pense de créer du lien social avec la police, autre qu'un lien social négatif, un certain ressentiment. Mais quand on emploie les termes de « lien social » pour la culture, ce lien est toujours considéré *a priori* comme positif.

D'ailleurs, l'histoire des lieux de musiques actuelles, jusqu'aux années 1990, est une histoire de conflits : conflits avec le voisinage, avec les villes, les institutions politiques, culturelles, conflits basés sur des nuisances parfois réelles, mais également sur une stigmatisation des musiciens et de leurs publics comme ne relevant pas de la culture, jusqu'à, parfois, des conflits entre les publics de divers styles musicaux eux-mêmes.

Selon la même logique, toute programmation relève d'une somme de choix qui attire certains publics autant qu'il en exclut d'autres. Bien que banal, ce point est important s'il s'agit ici de penser la question de la création dans des lieux de diffusion musicale. Il faut en effet, me semble-t-il prendre conscience du potentiel d'exclusion ou d'attraction (voire d'indifférence) que recèle toute programmation en ce qu'elle privilégie tel ou tel type de création. La définition des lieux, leur image dans une ville, renvoie à cette programmation en lien avec un projet d'établissement plus global. Pour le dire simplement, ce qu'est un lieu, son rapport aux publics, se joue pour une large partie sur sa programmation. Après, d'autres dimensions toutes aussi importantes interviennent qu'il ne faut pas négliger : l'architecture, l'accueil, la communication, mais ce qui est diffusé, le projet culturel, les styles, les disciplines, sont le qualificatif premier d'un lieu culturel.

Cette perspective du lien social a nourri un fantasme de lieux culturels ouverts à la population, une sorte d'espace public pour tous. Les politiques culturelles s'en sont saisies depuis Malraux en 59, mais le lien social a été véritablement instrumentalisé à la fin des années 1980, au cœur de ce qu'on a appelé l'instrumentalisation de la culture à des fins de cohésion sociale.

Si ce discours a été porté par les politiques publiques, il a également marqué profondément l'ensemble les professionnels de la culture, à travers les enjeux de démocratisation culturelle et d'accès aux subventions. D'une posture d'écart voire de rejet des acteurs politiques, les acteurs des musiques actuelles en ont adopté progressivement le discours et les réflexes.

Pourtant à l'origine, les salles de musiques actuelles, leurs fondateurs issus souvent des milieux musicaux rocks étaient dans une logique de reconnaissance de pratiques qui étaient à peine considérées comme de la culture. J'ai longtemps

travaillé avec le Confort Moderne à Poitiers, et c'est un peu l'archétype de cette lutte pour la reconnaissance. Dans les années 1980 ces lieux faisaient peur, on n'imaginait surtout pas y envoyer ses enfants, des rumeurs dévalorisantes circulaient à leur endroit, alors, de là, à considérer ce qui s'y faisait comme de la culture, le chemin fut long

#Une déconnexion relative vis-à-vis des scènes musicales contemporaines

Cependant, du contre l'institution, les représentants des musiques actuelles sont passés au « avec l'institution » (même si ce put être sur un mode tendu, voire conflictuel). La deuxième phase de l'histoire des SdeMA relève bien, depuis les années 1990, d'une institutionnalisation et d'une professionnalisation des lieux et de leurs équipes. Depuis, les nouveaux venus, les plus jeunes acteurs du milieu, ceux qui rejoignent des équipements créés avant eux, sont immédiatement pris dans les logiques institutionnelles. Ils ont d'ailleurs intégré ces logiques dans des formations universitaires qui se sont depuis les années 1990 multipliées, transmettant un formatage culturel, ses croyances et ses enjeux, entre démocratie et démocratisation culturelle. De recrutement de jeunes dans les équipes sur un mode militant et passionné on est passé à des profils uniformisés alors que les directions des lieux étaient elles-mêmes vieillissantes et s'éloignaient des jeunes publics. On trouve dans cette institutionnalisation, une première raison de la déconnexion (relative comparée à d'autres disciplines) des acteurs des musiques actuelles, dans les fonctionnements administratifs, dans la maîtrise du langage des subventions.

Pour la musique, cette professionnalisation a conduit également certaines salles à fonctionner en circuits moins ouverts avec les labels. Les logiques de rentabilité économique se sont plus souvent substituées aux logiques d'expérimentation et de prises de risque artistiques. L'ouverture des lieux à des groupes amateurs s'en est trouvée amoindrie. Les programmations de groupes locaux tâtonnantes aux styles éloignés des circuits économiques sans disparaître se sont raréfiées, alors qu'ils étaient portés auparavant, par les pionniers des musiques actuelles.

Au-delà de ce processus et de sa description,

ce qui est plus difficile à saisir, et plus profond dans cette institutionnalisation, c'est ce qu'elle a produit en termes de contenus culturels, artistiques et esthétiques. Plus précisément, il s'agit de comprendre le type de création qu'elle participe à produire et comment s'est produit une homogénéisation des salles, de leurs esthétiques et surtout des manières de vivre la musique.

#L'artistisation du monde de la musique

Il fut un temps pas si lointain en France où on parlait du « cirque » et pas des « arts du cirque », il existait du « théâtre de rue », mais pas des « arts de la rue » et encore moins de « l'art dans l'espace public », on allait au « concert » dans une « salle de concert » et pas dans un « lieu de diffusion » ou « équipement culturel » encore moins dans « une salle de musique actuelle ». On parlait de « groupes », de « musiciens », et pas « d'artistes », on « organisait des concerts » et on ne faisait pas de la « programmation ».

L'évolution du langage de la culture peut paraître anodine, mais ce phénomène lexical, cette redondance de l'artistique, révèle un processus majeur de la culture en France ces 50 dernières années. Un phénomène qui a touché et structuré le panorama entier de la culture. Ce phénomène Nathalie Heinich l'appelle « l'artification » et je l'appelle également « l'artistisation » de la vie culturelle française.

Ce qu'implique cette artistisation a des conséquences très importantes sur notre manière d'envisager la culture. La conséquence principale est une tendance systématique à réduire la question culturelle à la question artistique. Ce processus est très visible dans les arts de la rue, les arts du cirque, mais j'avance ici qu'il a touché, plus ou moins consciemment et en profondeur, les musiques actuelles. Les conséquences de ce processus sont importantes, puisqu'il produit simultanément l'exclusion de nombreuses formes esthétiques des institutions culturelles, des formes, des styles qui ne sont pas reconnues comme artistiques. En quoi consiste ce processus ?

Le phénomène d'artistisation va de pair avec la construction d'un discours sur la qualité artistique au fondement désormais de la programma-

tion des lieux. Comme je l'ai dit, dans les années 1980, la question artistique ne se posait pas, on organisait des concerts et le choix était collectif, basé sur les groupes du moment, les possibilités financières, mais sans véritables enjeux de rendement économique, sans devoir rendre des comptes à des financeurs publics.

L'avantage des protagonistes de l'époque était ainsi d'être en phase avec la scène musicale locale, de représenter une part importante de la jeunesse locale. Un lieu comme le Confort Moderne à Poitiers était connecté à la plupart des associations locales et pas seulement musicales. L'ancrage territorial de ces lieux était extrêmement fort, cristallisé dans des réseaux d'envergure.

Cette question de la qualité artistique n'existe que depuis les années 1990 dans le domaine musical, elle va de pair avec les injonctions politiques liées à la question des subventions. Les lieux doivent faire preuve de cette qualité dans la programmation sous peine de coupure de crédit, la justification de cette qualité est un enjeu majeur des bilans annuels des structures.

L'analyse de la programmation des lieux de la FEDELIMA montre ainsi une surreprésentation des styles rock, électro et une sous-représentation importante de styles contemporains, vivants dans les jeunesse françaises, comme l'Afrodanse, les formes de Trap et bien d'autres. D'une manière générale (toujours avec des exceptions), l'absence des problématiques musicales à dimension ethnique est manifeste. Le débat sur l'*autotune* parmi les programmeurs des SMAC, le dénigrement comme jugement majoritaire (bien qu'il évolue) de cette technique par les programmeurs, est d'ailleurs révélateur d'une manière d'application de la notion de qualité artistique et des processus de sélection des salles.

Dionysos VS Apollon

Lorsqu'elle ne joue pas la logique économique et la carte des têtes d'affiche, la logique de prescription des salles de musiques amplifiées relève ainsi souvent de cette référence à la qualité, définie comme artistique. À l'instar des mondes de l'art « classiques », les programmeurs privilégient la technicité, la professionnalité, le référencement des groupes les uns par rapport aux autres se-

lon des hiérarchies similaires à celles construites dans d'autres disciplines liées à l'histoire de l'art. Ce qu'il faut surtout pointer est que, avec cette artistisation, la question du plaisir, la dimension festive, s'amenuise au profit de la dimension esthétique, artistique. De ce point de vue, contrairement à ce qui a été avancé hier, ce n'est pas la « musique pop » qui est diffusée dans les SMAC, mais une certaine forme de « musiques pop », que je qualifierais de manière provocante d'élitiste. Dès lors, de nombreux lieux, pas tous, je ne voudrais pas noircir le tableau, certains lieux de la FEDELIMA, sont non seulement perçus par les populations locales, comme institutionnels, mais parfois aussi comme élitiste. Tout au moins, ils représentent moins la diversité des styles musicaux actuels, mais surtout la diversité des manières de vivre la culture. Au lieu d'assumer la fonction festive et de sociabilité, des fonctions politiques aussi, de la musique, la qualité artistique devient l'argument quasi exclusif de la programmation. Pour décrire ce phénomène, j'avais comparé ce processus à une lutte entre deux paradigmes : Dionysos contre Apollon.

Dans cette version apollinienne de la culture, c'est une tradition bourgeoise qui s'affirme, en lien avec les formes d'académismes de l'histoire des beaux-arts. Les adeptes de cette conception de la culture que l'on appelle art, mobilisent ce que j'appelle la logique du supplément d'âme. C'est une conception de la culture et de la création qui puise à la fois chez Kant, et surtout chez Hegel¹. C'est une conception qui a été portée politiquement par Malraux en France, et qui considère la culture, et donc l'art, comme une pratique, qui permet aux individus de progresser, de s'améliorer, de s'élever, une conception spirualiste de la culture. Cette tradition est marquée chez Kant et surtout Hegel, par la négation du corps et du plaisir dans l'expérience esthétique. C'est également une conception qui sacralise la culture et finalement la consacre en religiosité, dont Malraux et ses temples de la culture étant le chantre. C'est la conception qui a pénétré

1- Pierre Bourdieu a d'ailleurs démontré combien l'esthétique kantienne a été l'instrument d'affirmation de la bourgeoisie comme classe sociale en 18^{ème} siècle contre l'aristocratie d'un côté et les classes populaires de l'autre. Une conception qui définit la culture et la pratique culturelle par la possibilité d'accéder à des objets symboliques particuliers que l'on appelle des œuvres. Finalement, en adoptant cette conception de la culture, les acteurs du champ des musiques actuelles ne font qu'adopter la logique de l'histoire de l'art, il applique les mêmes critères de définition des œuvres à l'endroit de morceaux de musiques, c'est une autre facette du processus d'artistisation des milieux musicaux.

l'ensemble des acteurs culturels, portée par les classes moyennes depuis le 19^{ème} siècle et qui se cristallise au ministère de la Culture depuis 1959, devenu alors ministère des arts.

Pour positive que soit, cette conception apollinienne, il faut bien être conscient qu'il ne s'agit que d'un type de pratiques culturelles et qu'ils existent d'autres formes de création ayant d'autres finalités. La différence ici, est bien d'une part, d'affirmer que la culture ne se limite pas à certaines formes artistiques reconnues, d'autre part qu'elle est partagée par l'ensemble des milieux sociaux, enfin que s'il faut parler d'expérience esthétique culturelle, cette expérience qu'est la culture relève de sentiments beaucoup plus divers, et surtout de finalités multiples et beaucoup plus prosaïques que la contemplation et la logique du « supplément d'âme ». Des finalités inscrites dans la vie sociale et une temporalité quotidienne.

« Mes pieds ne touchent plus le sol, les gobelets virevoltent au-dessus des têtes, la bière se mêle à la sueur des corps serrés. Au loin, Kool Shen harangue la foule bondissante, mais encore désordonnée. Soudain, il entonne le refrain ! « Mais qu'est-ce, mais qu'est-ce, mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ! ? », et chacun de rectifier ses bonds, jusqu'au fond de la salle, chacun de se mettre en concordance avec son voisin, à l'unisson. Une seule ligne de têtes apparaît ; la foule ne fait plus qu'un bloc qui rebondit en rythme. 2 000 personnes reprennent le refrain en cœur, la plupart en hurlant, une forêt de bras bat violemment la mesure au-dessus des têtes. Joey Starr ne se contrôle plus et saute à se démembrer d'un bout à l'autre de la scène. Toute cette énergie fait quelque peu froid dans le dos. Nous sommes à Évreux le 15 avril 1995, il est 22h35, Suprême NTM attaque son troisième morceau. »

Bien sûr, la culture peut être définie comme l'accès à des formes musicales (ou plastiques, ou visuelles), à la qualité reconnue et désignée comme œuvres, cela reste la norme. Mais le contraste est saisissant entre l'expérience collective dionysiaque, fusionnelle, pulsionnelle et physique d'un concert de rap par exemple, et celle individuelle et distanciée, que construisent les classes moyennes supérieures selon différentes modalités, quelles que soient les disciplines, musiques, théâtres, arts plastiques et

visuels. Les oppositions se multiplient entre ces deux types d'expériences aux extrémités de l'échelle sociale : de la mobilisation de tous les sens d'un côté à l'introspection contemplative et immobile, du désordre normatif et cathartique à la contemplation éducative et élévative, du « supplément d'âme » à ses abîmes. Les finalités du moment esthétique peuvent ainsi différer grandement. Alors que l'expressivité dansante du public donne une dimension ludique et festive au moment culturel des concerts « populaires », celui où chacun dans la pénombre et le silence se recueille devant le travail de l'artiste prend un caractère quasi religieux, sacré.

Une définition pragmatiste de la culture

En conclusion, et parce que la dichotomie présentée ici ne rend pas compte de la diversité des types de pratiques culturelles dans la réalité, il conviendrait d'en proposer une nouvelle définition plus large. Une définition, non à partir de l'accès à certains types d'objets appelés œuvres, mais plutôt à partir de l'expérience sensible à laquelle renvoie toute pratique culturelle et qui permet de la reconnaître indépendamment des hiérarchies sociales. Dès lors, *la culture et l'art se définissent ici comme une expérience esthétique universelle (J. Dewey, 2010) particulière en termes d'attention, d'émotion et de plaisir (J.M. Schaeffer, 2015) dont une manifestation majeure est physique (D. Shusterman, 2011) ; une situation qui est l'aboutissement d'une action collective plus large, mobilisant, en réseau, de nombreux acteurs (H. S. Becker, 1982) ; une expérience dont les qualités et les manières d'appréciations et de jugements sont indexées sur des milieux sociaux et les situations d'accès à l'expérience esthétique qu'ils construisent. Si la finalité esthétique est le lien commun et le registre de sens central partagé par l'ensemble des protagonistes, à la fois valeur (N. Heinich, 2017) et convention (H. S. Becker, 1982) de chaque action de coopération culturelle et de chaque situation d'expérience esthétique, cette finalité n'est jamais la seule. Les usages sociaux de culture comme action collective se déclinent en effet en finalités (A. Strauss, 1992) multiples et simultanées : politiques, sociales, économiques, religieuses, éducatives, ludiques, festives, identitaires, etc., selon des articulations originales et combinaisons multiples, différenciées d'un milieu social à l'autre.*

Les salles de la FEDELIMA n'ont bien sûr par totalement rompu avec les perspectives dionysiaques de la culture, mais beaucoup se sont engagées depuis longtemps dans une voie artistique qui la réduit, aseptisant leurs lieux, les éloignant de leurs fonctions expressives initiales et de leurs liens avec les jeunes et certaines scènes musicales.

CONCLUSION

« Elaborer un langage commun qui traduise la subtilité des choix, la complexité d'un travail, la déontologie qu'on s'applique à soi-même ou le projet sociétal auquel on se réfère. » étaient les objectifs de ces rencontres Fonction Programmation. Les contributions et les débats qui s'en sont suivis ont permis d'avancer dans ces perspectives même s'il faut laisser le temps de la « ruminantion » des idées.

Dès lors, la question posée est celle de la suite à donner à ces rencontres tant du point de vue des contenus que des méthodes. Si les rencontres de Laval en 2019 avaient plus la forme de panels et de palabres sur des expériences et des sujets pratiques, celles de Roubaix en 2020 étaient plus théoriques. L'ambition pour la suite est d'articuler ces deux dimensions.

Voici donc les nouvelles orientations que le groupe de travail propose de définir en vue de ces prochaines rencontres qui pourraient s'intituler « Programmation : du local à l'universel, comment penser et mettre en œuvre une action territorialisée ouverte sur le monde ? »

Si chacun connaît son « territoire » et peut intuitivement le caractériser : quartier d'implantation du lieu, rural/urbain, petite/moyenne/grande ville/agglomération/aire urbaine, particularismes géographiques, sociaux, historiques, politiques ... la question des frontières de ce territoire d'action culturelle et artistique peut être interrogée. C'est cependant un déterminant fort et le différentiel produit par le lieu ne peut être évalué sans en tenir compte.

Mais une fois précisés les paramètres locaux, la nouvelle question qui se pose est : est-ce le seul déterminant ou y a-t-il d'autres raisons d'agir que de satisfaire une hypothétique « demande locale » au risque de n'être qu'un terminal des industries culturelles ? Quelles sont ces raisons d'agir et à quoi se réfèrent-elles ? C'est à cet endroit qu'il y a peut-être lieu de parler d'universel, pas d'un universel ancien reconstruit a posteriori, mais plutôt d'un universel en devenir, construit dans la pluralité, par le dialogue et la recherche des singularités, qui traque celles-ci non seulement près de chez soi mais aussi ailleurs et parfois très loin.

Ainsi, se redéfinit la fonction programmation en tant que métier mais également comme interaction collective au sein des équipes et comme espace de débat avec les spectateurs.

Et *last but not least*, cette interrogation en amène aussi d'autres sur les lieux de concerts et leur capacité à sortir des formats acquis (hors les murs, présence d'autres formes artistiques, parité et diversité culturelle ...).

