

Journée d'étude :

“LA MUSIQUE AU CROISEMENT DES SCIENCES SOCIALES”

Organisée par :

Florine Andrieux, Annelies Fryberger et Maël Guesdon

VENDREDI 19 AVRIL 2013

Salle Denys Lombard
96 Bd. Raspail - 75006 Paris

Contact

je.musique.ehess@gmail.com

PRESENTATION

Pour la cinquième année consécutive, cette journée d'étude se propose de réunir des étudiants de master et de doctorat dont le travail de recherche se centre sur la musique pensée dans une perspective interdisciplinaire (musicologie, sciences sociales, histoire, esthétique, etc.). L'accent est mis sur les aspects épistémologiques et méthodologiques de la construction de l'objet « musique ». Cette journée a été conçue dans le but d'accompagner les recherches menées par les participants dans le cadre de la préparation de leur mémoire, en proposant l'intervention orale comme exercice. Il s'agit par cette occasion de s'approprier ses propres outils méthodologiques et d'exposer ses pistes réflexives en profitant de la spécificité formelle que constitue l'expérience d'une journée d'étude scientifique.

A partir des premières propositions, nous avons soumis aux étudiants quatre thèmes de réflexion à partir desquels ils ont interrogé leur objet de recherche au cours d'un atelier préparatoire d'une demi-journée (le 6 mars 2013). L'atelier a réuni, par groupes de travail, les intervenants sélectionnés. Les groupes de travail de l'atelier, composés de deux ou trois intervenants réunis autour d'axes de recherches et d'enjeux épistémologiques communs, constituent les panels à venir de la journée. Durant l'atelier, les participants ont été amenés à confronter leurs démarches disciplinaires, leurs terrains et leurs méthodologies.

L'événement se conforme, à l'issue de l'atelier préparatoire, au format classique d'une journée d'étude universitaire : trois à quatre panels, composés de deux ou trois communications, suivies d'une synthèse et d'une discussion finale modérées par un intervenant spécialiste des problématiques soulevées au sein de chaque groupe. La fonction pédagogique de la journée englobe, dans cette perspective, à la fois des aspects formels (apprentissage des normes d'une communication scientifique) et épistémologiques (mise en perspective du travail de recherche).

PROGRAMME

9h45

1. ANALYSER LES DISCOURS : VALEURS ET POINTS DE VUE

Modération : DENIS LABORDE

FLORENCE NOWAK (M2 EHESS)

*« Aborder les discours :
Le cas des clips de musique garhwali (Inde du Nord) »*

ALFONSO CASTELLANOS (M2 EHESS)

*« Innovations musicales et dynamiques identitaires au Burkina Faso :
Une étude sur la harpe-luth kamalengoni dans la ville de Bobo-Dioulasso »*

VIOLETA NIGRO-GIUNTA (M2 EHESS)

*« Juan Carlos Paz ou comment écrire une histoire
de la musique à Buenos Aires en 1930 »*

11h35 – Pause – 11h50

2. A PROPOS DE LA MUSIQUE : TEXTE ET CONTEXTE

Modération : KARIM HAMMOU

YVES DOREMIEUX (M2 EHESS)

*« Usages des termes liés aux genres par les acteurs
de l'underground rock'n'roll français »*

ESTHER LOWE (M2 EHESS)

« La Marseillaise et cetera : Le cas de l’Affaire Gainsbourg »

13h – Pause déjeuner – 14h30

3. ENTRE PRATIQUE ET DISCOURS, PERSPECTIVES HISTORIQUES ET POLITIQUES

Modération : ANAÏS FLECHET

BRENDA BASILICO (M2 EHESS)

*« La musique au service de la foi et de l’ordre politique dans la pensée de Marin Mersenne.
Brève approximation de l’étude des rapports entre musique et parole au XVIIe siècle »*

JULIAN DELGADO (M2 EHESS)

*« ‘¿Adónde está la libertad?’ (‘Où est la liberté ?’) Rock nacional et politique en
Argentine dans les années soixante-dix »*

15h40 – Pause – 15h55

4. LIEUX ET MISES EN SCENE DE SOI

Modération : MYRTILLE PICAUD

CHARLOTTE LAFFONT (M2 EHESS)

« La Philharmonie de Paris, enjeux acoustiques et jeux d’acteurs »

EMELINE CALLIGARO (M2 EHESS)

*« Le rôle de l’agencement d’un lieu de musique dans l’établissement de pratiques
spectatrices spécifiques : le cas de l’Opéra de Strasbourg »*

SYNTHESES DES PANELS ET RESUMES DES INTERVENTIONS

1. ANALYSER LES DISCOURS : VALEURS ET POINTS DE VUE

L'axe central de nos travaux est d'aborder des discours sur et autour de la musique. Ces discours issus de la musique contribuent en retour à la délimiter. A nos yeux, les jugements de valeur sont donc constitutifs de la musique en tant que production sociale, au même titre que les processus de création et de réception d'une œuvre.

Dans les travaux d'Alfonso Castellanos et de Florence Nowak, on contraste les points de vue des différents acteurs sur la production et la réception d'une musique liée à un répertoire traditionnel : l'un dans le cas de la harpe-luth *kamalengoni* au Burkina Faso et l'autre dans le cas de la musique *garhwali* en Inde. Le travail de Violeta Nigro-Giunta porte sur le point de vue d'un seul acteur, Juan Carlos Paz, à la fois producteur et critique d'une musique d'avant-garde, dans les années trente à Buenos Aires.

Ces travaux mettent ainsi en jeu des individus et des collectifs, des rapports à la musique intimes et publics. Comment légitimer des généralisations à partir d'un cas particulier ? Comment construire les rapports de ces individus avec un entourage social qui les dépasse ? Nos sujets soulèvent ainsi des questions politiques et identitaires, dans lesquelles la construction d'imaginaires est centrale.

Enfin, nous partons tous les trois d'une approche multidisciplinaire même si chacun privilégie, selon les cas, des perspectives ethnographiques, historiques ou sociologiques. Nous utilisons trois sources différentes, des archives, des enquêtes de terrain et des matériaux en ligne, qui nécessitent des arbitrages distincts. Mais ces sources sont toutes des types de discours : comment les aborder et pourquoi les mobiliser ?

FLORENCE NOWAK (M2 EHESS)

« Aborder les discours : Le cas des clips de musique garhwali (Inde du Nord) »

Mes travaux portent sur une musique de variété dans la région indienne du Garhwal. Les clips de « *garhwali music* » forment depuis les années 2000 une industrie locale dynamique qui suscite des activités et des discours d'ordre musical tout autant que social et politique. Ces discours émanent de la musique, mais contribuent en retour à l'ériger en genre : comment aborder ce double jeu définitionnel ?

L'enjeu épistémologique d'abord, engage à délimiter l'objet d'études avec précaution. Il ne s'agit pas en effet de figer la définition de la musique *garhwali* et d'analyser différentes positions par rapport à elle, ni de juxtaposer des discours normatifs sur la musique et de mesurer son écartement par rapport à ce canon. Comme les autres auteurs de ce panel, j'ai préféré rechercher l'hétérogénéité des points de vue, et analyser *comment* ils contribuent à définir un genre musical plutôt que *ce* qu'ils définissent.

La méthodologie ensuite, pose deux séries de difficultés. D'une part, les sources manipulées (les discours *de* et *sur* la musique) relèvent à la fois de l'individuel et du collectif, c'est-à-dire deux niveaux d'analyse et deux échelles de définition différents. D'autre part, l'étude de la musique comme « fait social total » mobilise une variété de méthodes issues de la musicologie et des sciences sociales, notamment ici la sociologie, l'économie et le droit. Cet équilibre est forcément dynamique, mais à mon sens tout à fait solide.

ALFONSO CASTELLANOS (M2 EHESS)

« Innovations musicales et dynamiques identitaires au Burkina Faso : Une étude sur la harpe-luth kamalengoni dans la ville de Bobo-Dioulasso »

L'interprétation et la popularisation du *kamalengoni* sont des phénomènes dont la vigueur actuelle dévoile l'ambiguïté des discours autour de la musique « traditionnelle » tout en dénonçant les multiples voies du changement et de l'appropriation culturelle au sein des musiques de la région mandingue d'Afrique de l'Ouest.

Basées sur le processus personnel d'apprentissage de l'instrument avec des musiciens burkinabés et maliens, menées entre les villes de Bamako, Bobo-Dioulasso et Paris, nos recherches ont pour but principal de faire parler les acteurs avec qui on a travaillé sur les problématiques contemporaines autour de cette musique à l'échelle locale et régionale. Le fil conducteur est constitué ainsi par une discussion entre les divers musiciens interviewés afin de souligner leurs inquiétudes et d'éclairer leurs points de vue. Le recoupement des différentes appréciations et des différents jugements de valeur autour de la pratique musicale pourra mettre en évidence les décalages et les affinités qui se trouvent au cœur d'un espace intergénérationnel en tension continue, entre les arguments qui désapprouvent l'actuel ordre des choses et les conceptions se prononçant en faveur

de « l'évolution » de la musique tout en suivant des objectifs variés. Il s'agit donc de transcrire ce que ces musiciens ont à dire pour pouvoir mieux comprendre la façon dont ils construisent leurs discours, avec la finalité d'attirer un questionnement anthropologique sur l'utilisation de critères et de catégories qui sont devenus problématiques.

VIOLETA NIGRO-GIUNTA (M2 EHES)

« *Juan Carlos Paz ou comment écrire une histoire de la musique à Buenos Aires en 1930* »

Juan Carlos Paz – compositeur, critique, et écrivain emblématique de l'avant-garde à Buenos Aires – a été « l'enfant terrible » de la musique contemporaine argentine au XX^{ème} siècle. Dans les années 1930, il écrit dans deux journaux « de masse » – *Crítica*, le plus influent de la période, et *Reconquista*, journal d'idéologie nationaliste – où il présente une nouvelle histoire de la musique, jusqu'alors dominée par le nationalisme musical ; une musique néoclassique agrémentée d'éléments du folklore local caractérisait ce mouvement.

Pour Paz, c'est une opportunité unique de s'adresser au grand public. Il se sert des journaux comme de tribunes pour mener, selon ses termes, une « action désinfectante ». Mitraillant les oreilles de ses lecteurs d'écrits sarcastiques, violents et inflexibles, il fustige la musique dominante, remet en cause les goûts du public, et les incite à découvrir la « nouvelle » musique. Selon lui, la musique peut transformer la manière dont on perçoit le monde, mais elle doit s'affranchir de son rapport avec la politique et se transformer intrinsèquement. Ainsi, il développe une conception historique de la musique que l'on retrouvera dans son livre *Introduction à la musique de notre temps*.

Comment saisir la pensée de Paz dans ces deux journaux ? Comment, à partir des articles et des livres de Paz, peut-on en déduire sa conception de l'histoire de la musique ? Et comment celle-ci entre en conflit avec celle de son époque ? Dans cet exposé, je proposerai une réflexion méthodologique et épistémologique autour du discours de Paz : à qui il parle, comment et pourquoi il faut le mobiliser.

2. A PROPOS DE LA MUSIQUE : TEXTE ET CONTEXTE

Les conceptions de sens et de valeur à propos de la musique sont souvent caractérisées par une divergence d'opinion au sein d'un public. Ce phénomène ouvre un terrain riche pour la recherche en sciences sociales. Nos travaux s'intéressent à la production des discours divergents sur des objets musicaux dans

des contextes particuliers. Il s'agit d'une part de l'œuvre 'Aux armes et cetera' de Serge Gainsbourg, une reprise de la *Marseillaise*, et d'autre part, de l'usage de termes liés aux genres musicaux par les acteurs de l'underground rock'n'roll français. Dans les deux cas, les acteurs, par leurs fonctions et leurs idéologies, s'engagent dans la définition et la catégorisation de ces musiques. Il s'agit ici de la question de la reprise ou du remaniement des matériaux musicaux préexistants (une œuvre dans un cas, et des genres dans l'autre). Ces discours remettent en question d'une part l'acte d'appropriation musicale et d'autre part, l'autorité à définir l'usage correct de ces matériaux.

L'adaptation par Gainsbourg d'une œuvre dotée collectivement d'un caractère symbolique fort provoque un vif débat entre journalistes, musiciens, producteurs et représentants politiques et militaires. Dans ce cas, des acteurs revendiquent la propriété de l'œuvre, et une légitimité à décréter quelles utilisations en sont acceptables ou pas - récusant notamment le glissement de l'œuvre du genre spécialisé de l'hymne national à la musique commercialisée et au genre reggae.

Dans le cas de la scène underground rock'n'roll française, des musiciens, mais aussi des promoteurs, des producteurs et, d'une façon complémentaire, des journalistes, tentent de définir pour le public des enregistrements et des concerts comme des instanciations d'un, ou plus subversivement de plusieurs genres mêlés - au risque d'un rejet par les gardiens du temple de l'un ou l'autre des genres référés, tout en composant avec les définitions divergentes des uns et des autres.

Nos travaux interrogent alors la conceptualisation et la réification des objets musicaux par opposition à leur déconstruction comme stocks de matière première musicale, et les conditions de la légitimité à exercer ou contester l'une ou l'autre démarche. Le détournement est-il acceptable, et dans quelles conditions ? Qui a autorité pour définir son bon usage, ou celui des éléments qui lui sont empruntés ? Ces questionnements nous semblent d'une portée dépassant largement nos deux cas d'études, dont les différences mêmes nous font espérer pouvoir y contribuer par leur synthèse.

YVES DOREMIEUX (M2 EHES)

« *Usages des termes liés aux genres par les acteurs de l'underground rock'n'roll français* »

Catégories aux limites floues, les genres musicaux sont continuellement construits et subvertis par les acteurs (musiciens, promoteurs...) selon les usages qu'ils en ont.

D'après notre enquête ethnographique en cours, au sein d'une scène

underground française désignable comme *rock'n'roll* prolifèrent les autodésignations plus ou moins contextuelles, du plus générique - *rock'n'roll* - au plus idiotique - *grindabilly*...

Ces autodésignations sont l'un des outils majeurs de recrutement d'un public. En tant que tel, elles servent des objectifs souvent contradictoires : décrire au plus près le style musical de l'acteur; revendiquer l'éclectisme des influences ou des répertoires; revendiquer une authenticité liée au purisme; démontrer une érudition, ou la maîtrise de codes; revendiquer des valeurs symboliques; ne pas exclure un public potentiel; conforter une singularité artistique...

Si l'arbitrage entre ces objectifs, en particulier quand le purisme est valorisé et l'éclectisme suspect, peut résulter en des autodésignations qui correspondent à des catégories bien construites - *rockabilly, surf...*-, le plus souvent elles se dissolvent dans des catégories de niveau, et donc de flou, supérieurs - *rock'n'roll* - ou, surtout, s'idiotisent en des empilements et fusions de références à des genres hétéroclites - *grindabilly, mocker, trash-blues...*- dont les plus pertinentes, reprises, peuvent en retour tendre à se construire en catégories fonctionnelles - *country-punk, punk-blues, punkabilly*.

Ces autodésignations sont l'objet de négociations entre les différents acteurs impliqués dans un même événement, selon leurs pouvoirs respectifs, et doivent souvent s'accommoder des désignations attribuées par d'autres acteurs.

ESTHER LOWE (M2 EHES)

« *La Marseillaise et cetera : Le cas de l'Affaire Gainsbourg* »

En mars 1979, le chanteur français Serge Gainsbourg a sorti une version reggae de la *Marseillaise*. Cette chanson, intitulée « Aux armes et cetera », provoqua une controverse publique qui prenait des formes variées, allant d'un débat journalistique jusqu'aux mobilisations et manifestations publiques, aux dépositions de plaintes, à une menace à la bombe et même à des actes de violence physique.

Ce débat autour de la *Marseillaise* de Gainsbourg fut lancé par l'accusation qu'« Aux armes et cetera » constituait une profanation de l'hymne français, et, par extension, cette reprise mettait à mal tout ce qu'incarnait et représentait ce symbole. Selon les critiques de Gainsbourg, cette profanation était due, d'une part à la nature de cette réinterprétation de la *Marseillaise*, d'autre part à l'identité religieuse et ethnique du chanteur, et à son image publique transgressive.

Par le biais de la question de l'identité, ce débat dépassa largement la discussion sur les aspects formels de l'œuvre et engloba rapidement des enjeux

décidément extra-musicaux, d'ordre social, politique et juridique. Ainsi, cette controverse, déclenchée par une chanson du hit-parade, devint une tribune pour l'expression de tensions, de peurs et de préjugés sociaux.

Il s'agit alors, dans les présentes recherches, de décrire et d'analyser simultanément deux objets imbriqués dans leur contexte et leur historicité : l'un musical et l'autre social. Cette étude de cas nécessite une approche méthodologique développée à la fois à partir des outils de la musicologie et de ceux des sciences sociales. Il s'agit d'une approche qui ne se limitera pas à l'observation d'une œuvre musicale isolée, ni à sa seule socialisation, mais qui évoquera l'ensemble des phénomènes liés à cette chanson : de sa conceptualisation et sa production à sa réception et aussi son héritage.

3. ENTRE PRATIQUE ET DISCOURS, PERSPECTIVES HISTORIQUES ET POLITIQUES

Malgré les grandes distances qui séparent nos domaines de recherche, nous partageons une initiative commune qui consiste à mettre en relief la dimension sociopolitique de certaines pratiques et théories musicales. Soit pour étudier l'œuvre et la pensée des musiciens et des philosophes du XVIIe siècle en France, soit pour reconstruire le phénomène de la musique rock en Argentine dans les années soixante-dix, notre enjeu épistémologique est le même : comment saisir le sens historique de la musique ? Contre l'idée d'une autonomie absolue autant que contre une simple contextualisation, nous considérons la musique comme une source historique privilégiée, capable de dévoiler des nouvelles perspectives sur des problèmes centraux de son temps.

Cela nous amène à nous poser plusieurs questions d'ordre méthodologique. Quel est le rôle de la parole dans la musique et quelles sont ses implications sociales et politiques ? Comment étudier d'autres composants du discours musical et comprendre leurs sens sociaux ? Est-il possible d'analyser de la même manière un objet de musique « savante » et un objet de musique « populaire » ? Quelle place donner à la pensée des créateurs dans chaque cas ? Comment saisir l'empreinte historique dans la musique sans pour autant écarter une liberté propre aux expressions artistiques ?

Nous proposons d'aborder la musique comme un objet *multidimensionnel*, c'est-à-dire comme un lieu où convergent différents éléments qui s'insèrent dans les pratiques musicales de manière plus ou moins évidente : les conditionnements politiques, les discours culturels dominants, la position sociale des créateurs, entre autres. Ainsi, l'analyse se concentrera sur le « moment de l'inscription » de la

musique, c'est-à-dire « sur les manières dont le monde historique est intériorisé dans le texte et sa signification s'est fixée »¹.

BRENDA BASILICO (M2 EHESS)

« *La musique au service de la foi et de l'ordre politique dans la pensée de Marin Mersenne. Brève approximation de l'étude des rapports entre musique et parole au XVIIe siècle* »

Marin Mersenne (1588-1648) a initié son parcours intellectuel avec la volonté de combattre les opinions de son temps considérées comme dangereuses pour l'ordre religieux et politique. Son arme était la force divine et irréfutable des sciences mathématiques et tout particulièrement de la musique, dans la mesure où elle est non seulement une science des nombres mais aussi un art capable de produire de nombreux effets sur les êtres humains. Dans le cadre d'une réforme musicale qui a pour but de fonder et conserver l'ordre politique et de régler les mœurs et la conduite des citoyens, nous proposons d'explorer les rapports entre *musique* et *parole* dans une brève communication qui s'articule autour de deux axes.

Le premier concerne la considération du rôle de la parole dans le domaine de la *pratique* musicale et le deuxième vise à éclairer la façon dont cette réforme assimile une exigence d'intelligibilité des paroles dans la *théorie*. Il s'agira essentiellement de montrer comment ces axes de recherche permettent de déterminer si cette réforme musicale s'appuie sur la musique conçue comme une science de nombres – miroir d'un univers mathématiquement ordonné – ou comme un langage universel capable d'exprimer naturellement les passions – humaines et animales – et de susciter lesdites passions artificiellement.

JULIAN DELGADO (M2 EHESS)

« *¿Adónde está la libertad?* ('Où est la liberté?') *Rock nacional et politique en Argentine dans les années soixante-dix* »

En 1973, le chanteur argentin León Gieco, alors considéré comme un « Bob Dylan national », dénonçait les « hommes de fer qui n'écoutent pas la voix », « le cri » et « la douleur ». Cette même année, Luis Alberto Spinetta, un autre jeune musicien de la scène locale, éditait une chanson dans laquelle il chantait, sur une mélodie vocale complexe, une série de quarante-six noms couronnés par la préposition « Pour ». Malgré leur apparente distance, ces deux exemples font partie du *rock*

nacional, c'est-à-dire d'un rock caractéristique d'Argentine. À cet égard, ils permettent de mettre au premier plan le problème d'une étude sur les rapports entre ce phénomène musical et la réalité politique et sociale de l'époque.

Y a-t-il un lien direct entre les chansons du *rock nacional* et un moment de l'histoire argentine défini par la mobilisation populaire et la radicalisation politique ? Ou faut-il reconnaître l'impossible liaison entre cette musique et son temps ? Dans un ouvrage fondamental sur la période 1973-76 en Argentine, Marina Franco a montré comment un discours sur « le problème de la violence et de la subversion » a été créé alors et la façon dont il a favorisé l'irruption d'un gouvernement militaire et l'application du Terrorisme d'État. Comment le *rock nacional* a-t-il participé de cette dynamique historique ? Dans cet exposé, je me propose de réfléchir à certains problèmes épistémologiques et méthodologiques liés à l'étude historique de la musique rock argentine des années soixante-dix.

4. LIEUX ET MISES EN SCENE DE SOI

Écouteurs sur les oreilles, chacun peut aujourd'hui faire l'expérience de la musique en tout lieu et tout instant dans un rapport individuel et hermétique à ce qui l'environne. Cependant, la rencontre collective avec l'objet musical reste sollicitée et organisée, comme insubstituable à l'« essence » même de celui-ci. Aussi, pour être à même d'observer ce rapport, et peut-être particulièrement dans le cadre de la musique savante, il semble que la salle de concert puisse présenter un point de vue privilégié.

De l'Opéra de Strasbourg qui fut construit en 1821 au projet – en cours de construction – de la Philharmonie de Paris dans le Nord-Est de la Capitale, nos objets d'étude témoignent de la permanence et de la pertinence de ce cadre d'écoute. Et, aussi éloignés soient-ils par des siècles d'histoire, ces deux lieux de musique permettent de franchir les frontières d'une perception réduite de la salle de concert. En effet, au-delà du dispositif scène/salle, nous verrons que le lieu de musique est multidimensionnel.

Investi par ses spectateurs depuis près de deux siècles, le théâtre strasbourgeois est un décor tangible dont le chercheur peut pousser la porte, là où la Philharmonie de Paris est encore une projection. Le cas d'un « avant » et d'un « après » du lieu de musique ? Restons vigilants ! En effet, ces deux exemples témoignent également simultanément d'un processus de redéfinition permanente du lieu, que ce soit par ses concepteurs, ses visiteurs ou par ceux qui l'instituent. La conception de la salle à l'italienne d'une part, et d'une salle enveloppante au cœur d'un véritable multiplex d'autre part, n'est que l'amont nécessaire à la mise

¹ Spiegel, Gabrielle, « Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media » in Perus, Françoise (comp.), *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1997, p. 159.

en place d'un cadre permettant une forme de rencontre collective dont il est absolument impossible de prévoir *a priori* l'évolution.

Comment dès lors appréhender ces objets en perpétuelle mutation ? Ces deux états distincts, en projet d'une part et en exploitation de l'autre, font appel à des interlocuteurs de nature différente et à des approches nécessitant plus ou moins de prudence face aux discours récoltés. Aussi, ce qui semble différencier l'étude de ces deux lieux de manière déterminante sont les conditions et la nature même des rencontres que leurs chercheurs seront en mesure d'établir au cours de leurs investigations. Et, alors que ce qui est à l'origine du travail sur l'Opéra de Strasbourg est justement la volonté de pousser les portes d'un théâtre que l'on avait tendance à regarder jusqu'alors uniquement de l'extérieur avec la question récurrente de l'accès, le travail sur la Philharmonie de Paris permettra d'offrir une troisième perspective, celle de l'étude d'un lieu de musique à travers les enjeux de son édification dans le but de définir des outils d'appréhension avant que le passage physique au travers de ses portes soit possible.

CHARLOTTE LAFFONT (M2 EHESS)

« La Philharmonie de Paris, enjeux acoustiques et jeux d'acteurs »

Ma recherche dans le cadre de ce master 2 à l'EHESS vise à répondre à la question suivante : en quoi la Philharmonie de Paris peut-elle devenir un nouveau modèle de salle symphonique et comment cette volonté d'innovation a-t-elle induit des logiques d'acteurs particulières ?

Ayant une formation en architecture, j'utiliserai mes notions dans ce domaine ainsi que celles en acoustiques, acquises lors de recherches précédentes, comme outils d'analyse complémentaires.

Mon approche se développe autour de l'aspect des temporalités croisées liées à ce projet et donc d'une historicisation du concours et du chantier. La première concernera donc l'émergence du projet, son montage, l'élaboration du programme, des termes du concours et de son déroulement. Il s'agira de comprendre comment ont été constituées les équipes participant au concours, quels ont été les acteurs chargés de son élaboration et ceux qui ont porté le projet, quels sont les commanditaires et quels seront les futurs exploitants, ce qui permettra d'établir un premier cadre d'étude tout en laissant pressentir les tensions éventuelles. Le second moment est celui du chantier actuel, ce qui me permettra de mettre en regard les discours sur le travail et le travail en soi, la confrontation entre les attentes, la projection théorique et discursive avec la réalité du chantier.

Parallèlement à cela et dans une volonté de vérifier l'hypothèse selon

laquelle la Philharmonie de Paris sera un nouveau modèle de salle symphonique, j'établirai des enquêtes et des analyses comparées de deux autres salles réalisées par l'Atelier Jean Nouvel à savoir le KKL (Kultur und Kongresszentrum) de Lucerne inauguré en 2000 de type shoe box et la Philharmonie de Copenhague inaugurée en 2009 de type vignobles.

Ces deux approches complémentaires se baseront donc autant sur une compréhension architecturale, acoustique et technique des projets que sur des entretiens et des observations participantes (de type suivi de chantier ou une journée passée avec l'un des acteurs sur son lieu de travail).

EMELINE CALLIGARO (M2 EHESS)

« Le rôle de l'agencement d'un lieu de musique dans l'établissement de pratiques spectatrices spécifiques : le cas de l'Opéra de Strasbourg »

Choisir d'observer un lieu de musique c'est en quelque sorte, pour le chercheur, l'assurance de rencontrer une manifestation tangible de ce que la musique provoque et organise en termes d'interactions sociales. Alors qu'il est aujourd'hui possible de rendre compte de ses préférences musicales d'un seul mouvement de l'index, d'un seul « clic » sur la mention « j'aime » à travers un réseau social à l'étendue planétaire, qu'en est-il de la matérialisation concrète d'une activité spectatrice en un lieu physique musicalement consacré ?

Les nombreux travaux disponibles sur les lieux culturels cessent majoritairement leur observation aux portes desdits lieux avec une attention démesurée pour l'identité sociale des spectateurs (niveau de diplôme, ressources économiques, capital culturel, etc.). Alors, la question de *qui* accède au lieu semble avoir éclipsé celle de *ce à quoi* ces individus participent lorsqu'ils y entrent. Mais pourtant, une fois un billet acquis et les portes du théâtre franchies, la mère de famille, le salarié, le chômeur ou l'étudiant, acquièrent tous une nouvelle identité : celle du spectateur.

Restant attachés à ce lieu qui abrite la rencontre tangible d'un public avec un genre musical particulier, nous tâcherons de dégager les conditions dans lesquelles émerge cette identité spectatrice. Aussi, il s'agira de se demander en quoi l'architecture d'un lieu de musique tel que l'Opéra de Strasbourg est-elle déterminante dans la fabrique du spectateur. Pour ce faire, nous ouvrirons progressivement les frontières venant circonscrire le lieu de musique en allant tout d'abord nous asseoir dans les fauteuils faisant face à la scène, puis en choisissant d'arpenter les couloirs du théâtre pour enfin nous diriger vers la sortie et observer le monument de l'extérieur.