



HAL
open science

Quand les passants donnent le la : expression musicale et espace public, l'interaction inattendue. Exemple du dispositif "À vous de jouer" à Paris, gare de Lyon

Victoire Dupont

► To cite this version:

Victoire Dupont. Quand les passants donnent le la : expression musicale et espace public, l'interaction inattendue. Exemple du dispositif "À vous de jouer" à Paris, gare de Lyon. Science politique. 2015. dumas-01297701

HAL Id: dumas-01297701

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01297701>

Submitted on 4 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vous allez consulter un mémoire réalisé par un étudiant dans le cadre de sa scolarité à Sciences Po Grenoble. L'établissement ne pourra être tenu pour responsable des propos contenus dans ce travail.

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, ce mémoire est diffusé sur Internet en version protégée sans les annexes. La version intégrale est uniquement disponible en intranet.

UNIVERSITE DE GRENOBLE

Sciences Po Grenoble

Victoire DUPONT



Photo prise par Victoire Dupont à Paris Gare de Lyon le 1^{er} mai 2015

Quand les passants donnent le la : Expression musicale et espace public, l'interaction inattendue.

Exemple du dispositif « A vous de jouer », à Paris gare de Lyon

Année universitaire 2014-2015

Master 2 Politiques Publiques et Changement Social, spécialité « Villes, Territoires et Solidarités »

Sous la direction de Pascale ANCEL

UNIVERSITE DE GRENOBLE

Sciences Po Grenoble

Victoire DUPONT

Quand les passants donnent le la :
Expression musicale et espace public, l'interaction inattendue.

Exemple du dispositif « A vous de jouer », à Paris gare de Lyon

Année universitaire 2014-2015

Master 2 Politiques Publiques et Changement Social, spécialité « Villes, Territoires et
Solidarités »

Sous la direction de Pascale ANCEL

Remerciements

Je remercie Pascale Ancel pour ses précieux conseils, son aide et sa disponibilité tout au long de ce travail. Je remercie également Elsa Guillalot et Philippe Teillet pour leurs éclairages méthodologiques et bibliographiques.

Je tiens ensuite à remercier toutes les personnes qui ont accepté de m'accorder un entretien, au milieu des bruits de la gare, à domicile ou par téléphone : Adèle, Marco, Maxime, Laura, Valentin et tous les autres.

Un grand merci à Jeanne, à Théo et à ma famille pour leurs relectures, leurs conseils et leur soutien.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
I. LA GENESE DE L'ETUDE	5
II. LE TERRAIN D'ENQUETE ET LA METHODOLOGIE	8
PARTIE I : L'EXPRESSION ARTISTIQUE ET CULTURELLE DANS LES ESPACES PUBLICS URBAINS	15
I. LES GRANDES VILLES ET LEURS ESPACES PUBLICS : EVOLUTIONS ET PERCEPTIONS.....	15
II. L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC, UN DES LEVIERS DE LA DEMOCRATISATION CULTURELLE ?	24
PARTIE II : L'IMAGE DE LA GARE ET DE L'ESPACE AUTOUR DU PIANO AUPRES DES USAGERS	41
I. PLURIVALENCE DE L'IMAGE DE LA GARE : ENTRE DYNAMISME, NUISANCE ET INDIFFERENCE.....	41
II. ZOOM SUR L'ESPACE AUTOUR DU PIANO ET L'IMAGE DU DISPOSITIF	47
III. L'ESPACE DU PIANO, UN LIEU AU CŒUR D'UN NON-LIEU ?	53
PARTIE III : LES APPROPRIATIONS DE L'INSTRUMENT ET REPRESENTATIONS, DE LA MUSIQUE ET DE LA CULTURE	66
I. QUELLES APPROPRIATIONS DE L'INSTRUMENT, EN L'ABSENCE DE MEDIATION ?	66
II. LE DISPOSITIF PEUT IL DEMOCRATISER L'ACCES A LA CULTURE ?	79
III. LES REPRESENTATIONS DU PIANO, DE LA MUSIQUE, DE L'ART.....	85
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE	96
TABLE DES MATIERES	101
ANNEXES	105
IV. ANNEXE 1 : GRILLE D'OBSERVATION.....	105
V. ANNEXE 2 : GRILLE D'ENTRETIEN	107
VI. ANNEXE 3 : LISTE DES OBSERVATIONS.....	109
VII. ANNEXE 4 : LISTE DES ENTRETIENS	110
VIII. ANNEXE 5 : PLAN DE LA GARE DE LYON	112
IX. ANNEXE 6 : PLAN DE L'EMPLACEMENT DU PIANO PARIS GARE DE LYON	113

Introduction

I. La genèse de l'étude

« De la musique pour se noyer, là je sais que je suis en première classe¹ », s'exclame un passager troisième classe dans le célèbre film états-unien *Titanic*. Trois musiciens se mettent à jouer au milieu d'une foule en panique alors que le paquebot est sur le point de couler. Cette formulation révèle l'image élitiste que peut avoir la musique et spécifiquement certains styles de musique. En effet, durant le film, la musique est présente aussi bien en première qu'en troisième classe mais le style de musique, les attitudes des musiciens, les instruments joués ainsi que le cadre diffèrent. Dans le salon majestueux du navire, les musiciens jouent en smoking de la musique classique, avec violons et contrebasses, tandis que dans des lieux sombres du bateau, les passagers de troisième classe jouent de la musique country et festive avec des accordéons et des percussions.

La musique et plus généralement les expressions artistiques et culturelles semblent encore aujourd'hui être de puissants outils de distinction. Des opéras aux salles de concert, en passant par le bistrot du coin ou les trottoirs des villes, les sens donnés à la musique à l'image des autres formes d'art se transforment. Derrière ces pratiques se cache la volonté de présenter à soi-même et à la société une certaine image de soi.

Depuis la création du ministère des affaires culturelles en 1959, aujourd'hui appelé ministère de la culture et de la communication, l'objectif d'égal accès à la culture, entendue comme la culture considérée légitime, a été mis en avant. Cet objectif résulte de la reconnaissance des inégalités en matière d'accès à la culture comme une forme d'inégalités sociales à laquelle il faut remédier. L'art est ainsi vu non pas comme une fin en soi mais comme un moyen servant à d'autres fins : le développement personnel ou le lien social. Or, les politiques culturelles sont réputées pour être très peu redistributives, profitant avant tout aux publics déjà très impliqués dans la vie culturelle et n'atteignant que très peu les publics dits « empêchés » ou « non-publics », notions sur lesquelles nous reviendrons.

¹ CAMEROUN James, *Titanic*, 1997, 155'

Comment dépasser le caractère jugé parfois élitiste des politiques culturelles ? Diverses initiatives, de manière volontaire ou non, repensent la place de l'expression culturelle et artistique dans la société. Différents leviers peuvent être utilisés. S'agit-il de repenser les formes d'art qui sont souvent proposées et de reconnaître la pluralité des cultures ? Est il au contraire question des mêmes œuvres d'art mais présentées différemment pour pouvoir atteindre un plus grand nombre de personnes ? Quelle peut-être la place laissée aux populations, aux publics potentiels ?

J'ai commencé à m'intéresser aux inégalités d'accès à la culture lors d'un stage de deuxième année au Centre Communal d'Action Sociale (CCAS) à Grenoble. Je participais à l'élaboration d'un pass culture dont le but était d'encourager les sorties culturelles des usagers des centres sociaux, en organisant des sorties. La problématique de la médiation était très présente. Le CCAS partait du constat que la baisse des tarifs ne suffisait pas. Il fallait travailler sur le cadre. A qui s'adresser pour faire une sortie ? Y aller tout seul ou en groupe ? Prévoir ou non des temps d'échange, des temps conviviaux ? Les sorties envisagées étaient toujours dans des lieux conventionnels comme la MC2 ou le théâtre municipal de Grenoble. La difficulté du projet, tant pour les centres sociaux que pour le CCAS, résidait dans le fait que les usagers ne semblaient pas clairement le désirer. Je m'interrogeais. Pourquoi vouloir à tout prix que les personnes fassent des sorties culturelles alors qu'elles n'en expriment pas le besoin ? D'un autre côté, il semble discriminant de ne pas les inciter à y aller, de faire comme si c'était un choix de leur part, alors que cela résulte peut-être plus d'un processus social. Les porteurs de projet semblaient toujours tiraillés entre ces deux convictions.

Mes stages et travaux universitaires m'amènent ensuite à travailler sur d'autres thématiques, puis, quelques années plus tard, la présence de pianos dans les gares m'interpelle. Lors d'un passage à Paris Gare de Lyon, j'aperçois une petite foule rassemblée à écouter le pianiste. Je m'arrête un instant et me demande qui sont ces gens. Ont-ils dans leurs vies personnelles des liens avec la musique ? Est-ce que les personnes qui s'arrêtent sont exactement les mêmes que celles qui vont dans des concerts, des musées ? Comment les personnes qui ne sont absolument pas sensibilisées au piano réagissent-elles ? J'ai trouvé intéressant qu'une initiative qui apparemment n'a pas pour but le changement des représentations de la culture puisse jouer un certain rôle.

J'ai donc décidé de m'intéresser à nouveau à la thématique de la culture et d'y associer la question de l'appropriation de l'espace public. J'avais abordé cette notion d'espace public lors du mémoire de licence sous l'angle de la répartition genrée de l'espace dans les quartiers

classés politique de la ville. Ici, l'angle d'étude allait être différent puisque la gare est à priori un lieu de plus grande mixité sociale qu'un quartier dit prioritaire. Comment les gens se perçoivent-ils les uns les autres ? A côté du piano, comment entrent-ils en interactions ?

Cette étude combine deux catégories d'enjeux : ceux liés à la démocratisation de la culture, de l'accessibilité, alors que la culture est aussi distinctive. Une autre série d'enjeux concerne l'espace public, son appropriation affective. Dans les deux cas, les notions de représentations et d'images, sont mobilisées. Les représentations des représentations seront analysées. Comment les individus se représentent-ils leur propre rapport à l'espace public et à la culture, et comment interprètent-ils, perçoivent-ils, les représentations d'autrui sur ces deux sujets ?

Cette initiative de mise à disposition de piano m'a parue originale, se prêtant bien à une enquête sociologique. J'allais pouvoir être en lien direct avec les passants et observer à ma guise sans aucun intermédiaire ni compte à rendre. Ce dispositif a retenu mon attention car il était à la charnière entre deux types d'initiatives utilisées pour démocratiser la culture : entre la reconnaissance de la diversité culturelle et la promotion de la culture légitime. Le piano laissé libre, sans indication, peut être source d'une variété de musique. En même temps, n'est il pas le symbole de la musique classique et élitiste, surtout qu'il s'agit bien de piano acoustiques et non électroniques ? Un type d'initiatives consiste en effet à utiliser des lieux très fréquentés, ou vecteurs d'une connotation autre que culturelle ou artistique, pour que les personnes aient l'occasion de rencontrer de la créativité ou même d'en être elles-mêmes à l'origine. Le lieu accessible par excellence semble être l'espace public car il est le seul lieu fréquenté par tous malgré des usages très différents. En particulier dans les villes, l'espace public est le lieu où des personnes très différentes se croisent.

Des invitations à l'expression créative dans les espaces publics peuvent-elles nous amener à reconsidérer des notions telles que l'art, la culture, le public culturel ou l'espace public ? La culture dans l'espace public peut-elle contribuer à influencer sur les représentations de cette culture et de la manière dont elle est véhiculée ? En quoi le cadre dans lequel est présentée une expression artistique peut-il avoir un rôle dans les représentations liées à cette forme d'expression et au lieu dans lequel elle est implantée ? Lorsqu'une initiative est dépourvue de régulation d'un tiers, comment l'appropriation d'outils culturels s'organise-telle ? En quoi ces appropriations nous renseignent elles sur l'organisation d'une société, ses croyances ?

II. Le terrain d'enquête et la méthodologie

Pour analyser le lien entre espace public, culture et représentations, j'ai choisi comme terrain d'enquête les pianos mis à disposition dans les gares et spécifiquement à Paris gare de Lyon. Revenons à présent sur cette initiative.

1. Présentation du terrain d'enquête

La Société Nationale des Chemins de Fer s'inspire d'un artiste plasticien Anglais pour placer des pianos dans ses gares à partir de 2012.

1) *L'inspiration du dispositif : le projet « Play Me I'm Yours »*

Le projet « Play Me, I'm Yours » voit le jour en 2008, à Birmingham en Angleterre. L'artiste anglais Luke Jerram dispose quinze pianos en libre service dans les rues, gares et jardins publics de la ville. L'idée d'utiliser un instrument comme catalyseur, élément de connexion, lui serait venue dans une laverie automatique, voyant les habitués se croiser sans se parler². L'objectif premier semble être de favoriser le lien social dans l'ultra solitude des grandes villes. En plus du lien social, ces pianos sont « une toile pour la créativité³ », beaucoup de musiciens n'ayant pas accès à un piano, explique Luke Jerram. Son idée s'est ensuite exportée dans près de quarante villes dans le monde en cinq ans. Chaque ville apporte sa particularité au niveau culturel et prend en charge l'évènement, plus ou moins en lien avec les populations. Ce projet met la musique et l'art au cœur de la ville en utilisant le piano, peu habitué aux trottoirs.

En 2012, le concept est introduit à Paris par Eric Pacheco de l'agence community, agence d'ingénierie et de communication spécialisée dans le domaine de la culture, du tourisme et du sport. L'objectif, d'après l'agence, est de renouer le dialogue à travers l'art et la culture. Les lieux choisis peuvent être symboles d'art ou au contraire des lieux populaires. Chaque année, le projet est reconduit, et le nombre de pianos augmente. De 5, le nombre est passé à 50 pianos en 2014, mis à disposition pendant près de trois semaines. Ils sont décorés

² BERTRAND Solène, « Venez pianoter librement en gare du Havre », 29 avril 2014, Normandie Actu, www.normandie-actu.fr, consulté le 13 mai 2015.

³ DE ROCQUIGNY Armelle, « quarante pianos à votre disposition dans paris », 13 juin 2013, Le Figaro, www.lefigaro.fr, consulté le 15 juin 2015.

bénévolement par des artistes avant d'être donnés à des associations ou des hôpitaux une fois l'opération terminée⁴. Cette initiative très coûteuse est financée intégralement par des fonds privés et reste en France limitée à la ville de Paris. Durant toute la période, jouent des amateurs mais également des artistes à l'occasion de concerts organisés ou de séances d'improvisations.

2) Les pianos s'installent dans les gares SNCF

A la fin des trois semaines de « Play me I am yours » en 2012, le piano de la gare Montparnasse n'est pas retiré immédiatement. Les passants continuent à s'approprier l'instrument. Les réticences quant aux éventualités de dégradations sont démenties et l'enthousiasme l'emporte. En Mars 2013, 10 pianos rejoignent le dispositif qui compte 100 instruments dans les gares françaises en 2014⁵. En 2015, le premier piano à queue est accueilli gare du Nord. Un partenariat est signé entre la filiale « gares et connexion » et Yamaha, leader mondial du marché des pianos. Selon le sociologue Julien Damon, c'est « une initiative porteuse d'une vraie convivialité et d'une surprise positive. Le public a su s'emparer de manière surprenante et très civile de cet instrument⁶. » Fin 2014, la SNCF, à travers la branche « gares et connexions », lance le concours intitulé « à vous de jouer », afin de promouvoir la musique en gare. Les participants envoient une vidéo de deux minutes maximum d'une de leur performance sur un piano des gares SCNF. Le concours a connu un succès inattendu, avec 900 participants, dont 65% d'hommes et 35% de femmes. 110 créations personnelles ont été envoyées⁷.

La gare est un lieu inhérent au voyage et à la rencontre mais aussi au flux et à la course pressée. Le projet a trois objectifs présentés par la SNCF : enrichir le temps passé en gare par les voyageurs, faire de la gare un lieu d'émotion et renforcer la convivialité au sein de la gare⁸. L'impact que le piano peut avoir sur l'image de la gare est ainsi prépondérant. Le troisième objectif est similaire à l'objectif initial du projet impulsé par Luke Jerram. Or, la mise en lumière de talents potentiels n'est pas explicitement recherchée, même si elle est plébiscitée par « Play me I am yours ». Enfin, la démocratisation de l'art, son accessibilité est

⁴ « Play Me I'm Yours : découvrez le webdoc en ligne », www.paris.fr, 16 juillet 2014, consulté le 1^{er} juin 2015

⁵ DELETRAZ François, « pianos en gare, les lauréats du concours », 12 février 2015, le figaro, www.lefigaro.fr, consulté le 1^{er} mai 2015

⁶ Idem

⁷ Dossier de presse, « à vous de jouer dans les gares », http://www.gares-sncf.com/sites/default/files/field_files/2015-02/dp-concours_piano-11-02-15.pdf, consulté le 15 mai 2015

⁸ Idem

absente ici, mais ne semblait pas non plus avoir été évoquée par Luke Jerrem. Elles sont très faiblement intégrées au projet dans les différentes villes. La gare de Saint Pancras à Londres compte également un piano mis à disposition du tout venant. Il ne semble pas à priori que d'autres gares à l'étranger aient fait de même. Des aéroports semblent également avoir accueilli des pianos, comme l'aéroport d'Orly à Paris ou à Prague.

2. La méthodologie d'enquête

Le terrain d'enquête a été principalement le piano de Paris Gare de Lyon, puis dans une moindre mesure les gares d'Austerlitz, du Nord, Saint Lazard et Bercy. Le choix a été fait de centrer l'étude sur une gare, afin de pouvoir plus facilement comparer les observations. La phase de pré enquête était composée d'un entretien exploratoire sans guide d'entretien et de deux courtes phases d'observation (une demi-heure et une heure et demie) à Paris Gare de Lyon.

A l'image de cette pré enquête, l'enquête était composée d'une partie observation de 24 heures, réparties en 14 séances, (*annexe 1 : grille d'observation*) et d'une partie entretiens avec 21 personnes, (*annexe 2 : grille d'entretien*) principalement à Paris Gare de Lyon. Les observations duraient entre 1 heure et 2 heures (*annexe 3 : liste des observations*) à la suite desquelles un temps était consacré aux entretiens (*annexe 4 : liste des entretiens*). Pour pouvoir comparer avec un événement non spontané, une observation a été menée lors d'un concert organisé par la RATP, « La musique de A à Zygel » en gare d'Auber.

Durant les observations, quelques personnes étaient « repérées ». Ces personnes étaient soit les joueurs de piano, faciles à identifier, soit les personnes qui écoutaient. Une attention particulière était portée sur les personnes écoutant depuis un temps relativement long (plus de 15 minutes) et avec une écoute apparemment active (regards, applaudissements, pas de journal ni de téléphone). Ces personnes étaient identifiées en priorité parmi les personnes debout, les plus susceptibles d'être vraiment attentives à la musique.

La conversation était engagée avec les joueurs dès leur départ de l'instrument, dans le but de conduire à un entretien. Pour les personnes qui écoutaient, deux solutions étaient possibles : soit, comme pour les joueurs, attendre qu'elles partent pour engager la conversation ou commencer à discuter pendant qu'elles écoutent. Cette dernière solution n'était possible que lorsqu'il n'y avait pas trop de monde et permettait de commenter en direct les actions autour du piano afin d'avoir une base concrète pour relancer l'entretien.

Aucune méthode d'enquête n'est intégralement neutre. Au contraire, le contenu est lié à la situation dans laquelle est recueillie l'information. Nous nous proposons donc de revenir sur les conditions de recueil d'information pour en souligner les avantages et les inconvénients.

3) Les points forts de la méthode : simultanéité du thème abordé et de l'entretien, anonymat des enquêtés, attractivité du thème et statut de l'enquêteur.

Cette méthode alliant observations et entretiens, permettait de confronter l'interprétation de la situation de la part de l'interrogé avec les matériaux de l'observation directe. Les écarts et les similitudes entre les deux matériaux pouvaient révéler des éléments d'analyse. Il était d'autant plus facile de répondre aux questions qu'elles faisaient référence à une situation vécue sur le présent ou le passé très proche. Les quelques entretiens menés par téléphone avec des personnes rencontrées à la gare augmentaient la distance temporelle entre la situation vécue et le discours. Moins spontanés, ils permettaient une prise de recul et la construction de souvenirs qui permettaient un accès sans doute plus direct aux représentations.

La manière d'entrer en contact avec les personnes, dans un anonymat total, facilitait l'expression libre des gens. Pour la plupart, nous ne connaissions pas le prénom l'un de l'autre à la fin de l'entretien. La personne était ensuite complètement libre, il m'était donc impossible de la recontacter, sauf pour les rares personnes qui m'avaient laissé leur numéro de téléphone. A la gare, les personnes sont libérées du champ de tension que pourrait représenter celui du travail par exemple, elles ne sont pas soumises à un lien hiérarchique, ce qui peut les amener à livrer un témoignage plus sincère, plus honnête. Pour l'informateur, l'enquêteur idéal « doit être un étranger, un anonyme à qui on peut tout dire, puisqu'on ne le reverra plus, qu'il n'existe pas en tant que personne jouant un rôle dans son réseau de relations⁹ », selon Jean-Claude Kaufmann. L'informateur n'aura pas à « souffrir des humiliations qui rendraient embarrassante toute relation future¹⁰. » En revanche, il est « libre d'adopter une ligne d'action ambitieuse que l'avenir démentira¹¹ ». Cette condition d'anonymat a été respectée dans la quasi-totalité des entretiens. Des exceptions ont été faites concernant quatre personnes : trois que je connaissais personnellement et une dont le contact m'a été transmis par un proche. Deux personnes connues ont été croisées par hasard à la gare, et leur entretien a duré moins de quinze minutes. Pour les deux autres, leur écoute des pianos de gare était connue à

⁹ KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, 3^{ème} édition, Armand Colin, 2011, 125p, p.52

¹⁰ GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, les éditions de minuit, 1974, 225p, p.11

¹¹ Idem, p.11

l'avance et l'entretien a eu lieu à domicile ou au téléphone. Ces entretiens peuvent être vus comme une transgression de la méthode d'enquête. Ils ont en outre permis de mettre en lumière la spécificité des entretiens avec des parfaits inconnus dans des lieux peu confidentiels.

Exception faite pour le manque de temps manifeste des personnes se dirigeant vers le quai, et acceptant au vol de répondre à quelques questions, aucun refus de participer à l'enquête n'a été exprimé. Une seule situation a été ambiguë, la personne évoquant le manque de temps mais sans se diriger vers un quai de la gare. La quasi totalité des personnes abordées acceptait de répondre à l'enquête. D'abord surprises, elles manifestaient ensuite un grand enthousiasme. Les thèmes des pianos dans les gares, de la musique, de l'art et de l'espace public, semblaient assez consensuels et ils parlaient aux interrogés, souvent des personnes qui jouaient ou qui écoutaient le piano. Sans doute que dans un cadre comme la gare, ces thèmes perdaient un peu leur aspect inaccessible, source de domination et de sentiment d'illégitimité. Les personnes se sentaient alors libres et aptes à parler de culture et d'art. Peut être aussi que les personnes interrogées, sensibles à cette initiative, étaient souvent des personnes avec un haut niveau d'éducation, se sentant à l'aise avec ces questions. Il convient de préciser l'aura émotionnelle du sujet : la musique, l'art en général et l'espace public¹². Les thèmes de la musique et de l'art peuvent présenter une implication affective forte des sujets, sans doute plus que le thème de la gare ou de l'espace public.

Le statut de l'enquêteur n'a pas semblé être un frein à la libération d'une parole sincère. Une étudiante a un statut peu intimidant, en comparaison avec un chercheur par exemple, si nous nous référons aux limites que René Kaes identifie pour son étude¹³ de 1962. Les personnes interrogées étaient souvent des actifs, des étudiants ou des retraités. Dans la moitié des cas, surtout lors des entretiens courts, la situation professionnelle n'était pas connue. Des personnes qui, d'après les observations étaient probablement des SDF ou du moins des personnes peu insérées dans la société dominante, n'ont pas été interrogées. La relation enquêteur/informateur aurait été différente. Une moindre libération de la parole a pu être observée chez les plus jeunes enquêtés. Est-ce en lien avec le statut de l'enquêteur ou alors la difficulté de s'exprimer par la parole pour les moins de 20 ans, habitués à un rapport professeur/élève ?

¹² KAES René, *Image de la culture chez les ouvriers français*, Paris, Editions Cujas, 1962, 327p.

¹³ Idem

4) *Les limites de la méthode : risques de mauvaise interprétation des comportements, conditions de l'expression « intime » difficilement atteintes.*

Le risque de mauvaise interprétation des comportements pendant l'observation n'est pas à écarter. Il n'est que très peu atténué par les entretiens qui ne portent que sur une partie infime du total des heures d'observation et ne concernent que l'interprétation pour chaque scène d'un seul acteur. En majorité les observations sont donc des observations pures. Pourquoi cette mère rappelle son enfant lorsqu'il va au piano ? Pourquoi cette personne a ses écouteurs sur les oreilles alors qu'elle pourrait écouter le piano ? Pourquoi celui-ci s'arrête, pourquoi celle-ci ne s'arrête pas ? De multiples interprétations peuvent découler de ces comportements mais le sens que les acteurs leur donnent n'est que rarement collecté. Ce risque est mis en avant par Stéphane Beaud et Florence Weber¹⁴ qui déconseillent l'observation pure, pouvant apparaître comme une facilité mais dont le piège de « voir de travers », « se méprendre sur le sens¹⁵ », est considérable : « Le contresens est un crime contre la connaissance¹⁶. » Ils conseillent alors de tester les observations par des entretiens, au cours desquels les informateurs sont interrogés sur ce qu'ils ont retenu d'un évènement auquel l'informateur et l'enquêteur ont assisté simultanément. Pour remédier à ce défaut, il aurait fallu aller voir chaque personne dont le comportement était sujet à interprétation, ce qui était matériellement irréalisable.

La principale limite de la méthode de cette enquête réside dans le caractère court, voire très court, des entretiens réalisés. A la gare, les personnes n'ont généralement que peu de temps. Après avoir écouté ou joué du piano, elles se rendent directement dans leur train ne prenant que cinq ou dix minutes de marge maximum. La principale difficulté a été de trouver des personnes disponibles au moins une demi-heure pour l'entretien. Même quand les personnes étaient disponibles, l'ambiance générale de la gare était peu propice à des entretiens où les personnes sont invités à dévoiler leurs ressentis, leurs opinions ou leurs pratiques sur un sujet aussi personnel et chargé d'émotion que l'art, la culture. Le lieu est très bruyant, si bien que la transcription à partir de l'enregistrement était parfois difficile. Les entretiens avaient souvent lieu debout ou assis sur des sièges mais dans tout les cas, dans une promiscuité avérée avec les autres passagers de la gare, susceptibles d'entendre la conversation. Le cadre était peu intimiste même si cette variable dépendait aussi de l'affluence de la gare. Nous sommes très loin des 1h30 d'entretien dans un local dédié, compris dans le temps de travail avec

¹⁴ BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010, 323p.

¹⁵ Idem, p. 127

¹⁶ Idem, p.127

information préalable par courrier, décrit dans l'étude de René Kaes, *images de la culture chez les ouvriers français*¹⁷. Devant cette difficulté, il a été décidé de compléter les entretiens spontanés avec des personnes inconnues par d'autres entretiens avec des personnes contactées par le réseau personnel. Constituer un échantillon hétérogène, en termes d'âge, de sexe, de situation sociale n'a pas été évident. Les jeunes, surtout les hommes, sont sur représentés dans cette étude, en raison tout d'abord de leur sur représentation sur le piano et de leur proximité sociale avec l'enquêteur, qui facilitait le dialogue.

Dans cette étude, nous allons en premier lieu revenir sur la question de la présence d'art et de culture dans les espaces publics des villes. Les villes, souvent synonymes d'anonymat, sont aussi les lieux privilégiés des expérimentations artistiques de par leur forte concentration d'être humains. Les initiatives culturelles, pour toucher le plus grand nombre, prennent place dans ces lieux marqués par le dynamisme mais aussi la course au temps l'indifférence à l'égard du monde extérieur.

Nous nous centrerons ensuite plus précisément sur les pianos des gares, nous interrogeant sur les images associées aux gares et à la bulle autour du piano. Nous étudierons les rapports affectifs entretenus avec ces lieux, et les influences des images entre ces deux lieux.

Pour finir, nous analyserons les représentations du piano et plus généralement de la musique, de l'art et de la culture que cette enquête nous permet d'appréhender. Comment la question de la démocratisation peut elle se jouer ?

Certains auteurs constituent le fil rouge de ce travail :

- Georg Simmel, pour sa manière de penser spécifiquement les villes et la façon dont celle-ci sollicite nos sens.
- Erving Goffman, dont le travail porte notamment sur les cadres de l'expérience et les interactions sociales. Il nous offre une grille d'analyse pour la perception et les comportements adoptés dans des situations.
- Pierre Bourdieu, et sa sociologie de la culture, avec les notions d'habitus.
- Marc Augé, dont la distinction entre lieu et non-lieu de nous servira de base pour analyser ce qui se joue dans les gares et sur les pianos, en termes d'usages, et d'images de ces lieux.

Pierre Moulinier et Laurent Fleury, à travers leurs ouvrages, nous permettent d'appréhender ces thématiques de manière générale.

¹⁷ KAES René, op.cit. p12

Partie I : L'expression artistique et culturelle dans les espaces publics urbains

Des expressions artistiques et culturelles, sous diverses formes, prennent place dans les grandes villes et leurs espaces publics, pourtant peu propices à la sensibilité, au profit de l'intellectualisation.

I. Les grandes villes et leurs espaces publics : évolutions et perceptions

Selon Aristote, « une ville doit être bâtie de façon à donner à ses habitants la sécurité et le bonheur ¹⁸ ». Comment ces fortes concentrations d'êtres humains s'organisent-elles ?

1. Urbanisation et naissance de l'urbanisme comme discipline

Le phénomène mondial d'urbanisation, définie comme l'augmentation du nombre de la population qui habite dans les villes par rapport à l'ensemble de la population, a connu ses premiers mouvements au X^{ème} siècle. En 2008, pour la première fois, la population urbaine dépasse la population rurale¹⁹. En France, les citadins deviennent majoritaires dans les années 1930²⁰. Aujourd'hui, ils représentent 4/5èmes de la population. L'une des spécificités française réside dans le rôle joué par la capitale. Le mouvement non linéaire a connu des pics importants, comme lors de la révolution industrielle arrivée dans les années 1830 en France²¹ et a continué après la deuxième guerre mondiale. Les modes de vies et les habitudes sociales et culturelles s'en trouvent transformées. Au début des années 1980, on parle de

¹⁸ SITTE Camillo, *L'art de bâtir des villes*, Atar ; Genève, H. Laurens, Paris, 1902, p.10

¹⁹ MUNIER Jacques, *Georg Simmel : les grandes villes / revue questions internationales*, France culture, 25.03.2013, 6h35.

²⁰ BINET Alain, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Ellipses, 2000, 160p.

²¹ CHOAY Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalité, une anthologie*, Paris, éditions du Seuil, 1965, 448p.

urbanisation : saturation des centres villes et extension des banlieues et zones péri urbaines. De nos jours, plus de la moitié de la population urbaine réside en banlieue.

En parallèle de l'expansion démographique des villes se développe une discipline scientifique, l'urbanisme, se différenciant des arts urbains antérieurs par son caractère réflexif et critique et par sa volonté scientifique. Le mot « urbanisme » remonte à 1910, sous la plume de C. Clerget, selon G. Bardet²². La principale préoccupation réside alors en l'organisation de la cité dite machiniste en lien avec l'émergence de nouvelles fonctions urbaines. Les villes sont pensées principalement de manière fonctionnelle tout en tenant compte des besoins d'amusements et de lieux conviviaux. L'urbaniste culturaliste autrichien Camillo Sitte met en avant la nécessité du talent de l'artiste pour imaginer les villes, le technicien ne suffisant pas. Selon Kevin Lynch, architecte et urbaniste américain du XX^{ème} siècle, l'enjeu est de « construire les villes pour la satisfaction d'un grand nombre d'individus provenant de milieux extrêmement différents ». La forte concentration humaine des villes rend ces dernières très attrayantes pour les études sociologiques. L'urbanisation inédite de la ville de Chicago au XIX^{ème} siècle en a fait un terrain d'observation privilégié. L'école de sociologie de Chicago est créée en 1892 dans le but d'analyser son organisation et la répartition dans l'espace des communautés et des classes sociales. Les chercheurs introduisent la méthode de l'observation participante pour comprendre le sens que les acteurs sociaux donnent aux situations qu'ils vivent. Cette méthode est utilisée dans la présente étude. L'ouvrage *The City*, de Burgess, Mc Kenzie et Park²³ publié en 1925, fait autorité en la matière. L'étude de l'organisation de l'espace de la ville met en avant les vagues successives de migrants qui transforment la ville, et y aménagent leurs espaces propres. Un certain déséquilibre urbain est vu comme l'illustration de la désorganisation vécue par certains groupes. Sur une plus petite échelle, comment l'espace autour du piano des gares s'organise-t-il ? De quelle manière est-il approprié ?

Le terme d'urbanisme est directement lié à l'expression du droit régalien sur la ville, à l'exercice de la transformation de l'espace public par l'Etat. En France, c'est à partir de l'Ancien Régime que l'on commence à agir de manière intentionnelle sur le territoire lié aux représentations de l'époque. Puis, au XIX^{ème} siècle, sont menées de grandes opérations d'aménagement du territoire, notamment par l'action du préfet de Seine Haussmann, dans un objectif de salubrité publique et de maintien de l'ordre. C'est pendant la 4^{ème} République que

²² Idem

²³ BURGESS, McKENZIE et PARK, *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1925, 320p.

l'aménagement du territoire, versant pratique de l'urbanisme, est réellement formé. La DATAR, (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) sera ensuite créée en 1963. Elle vise à organiser le territoire de façon à le rendre plus performant tant au plan économique que social et culturel. La DATAR agit essentiellement sur la mise en place des infrastructures, la correction de handicaps et la répartition des équipements.

2. Habiter les villes, selon Georg Simmel

Des penseurs, dans leurs analyses, dépassent l'unique rapport d'utilisation de la ville, pour penser la manière dont les lieux sont habités, vécus. La ville est appréhendée par le philosophe et sociologue allemand Georg Simmel en termes d'expériences sensorielles. Elle est une « entité sociologique formée spatialement²⁴ », plutôt qu'une organisation géographique. Sa conférence de 1902, publiée en 2013 sous le nom de *Les grandes villes et la vie de l'esprit*²⁵, peut-être considérée comme le texte fondateur de la sociologie urbaine. L'ancrage contemporain de ce texte datant de plus d'un siècle est frappant. Georg Simmel, contemporain de la naissance d'une grande métropole, Berlin, analyse les phénomènes particuliers des villes et la formation du sentiment urbain à l'aube du XXème siècle. La ville selon lui suit le schéma de l'évolution des formations sociales, avec la liberté croissante de l'individu en son sein. La ville impacte la vie physique et psychique de ses habitants. La fonction sociale des sens, est mise en avant, en particulier la vue, alors que la parole et l'écoute sont dominantes dans les petites villes. Dans le cas des pianos des gares, la vue mais aussi l'écoute sont sollicités. Les trois caractéristiques de la mentalité métropolitaine sont présentées comme : l'intellectualisation des relations sociales, l'impersonnalité des échanges, et le caractère blasé et réservé des citoyens.

« Le changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes », sont à la source d'une « intensification de la vie nerveuse », qui « exacerbe et épuise le regard [...] contraste avec les impressions régulières et habituelles du monde rural²⁶. » Cette notion d'intensification est centrale pour comprendre les spécificités de la vie urbaine. En effet, ces sollicitations intenses conduisent à une forte intellectualisation de la part de ses habitants, une grande capacité d'abstraction, pour se protéger du milieu extérieur, contrebalancer l'effet des

²⁴ SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, Paris, Petite bibliothèque Pavot, 2013, 107p, p.22

²⁵ Idem

²⁶ Idem, p.32

stimuli, en particulier visuels. Les gares accumulent une grande densité et variété de stimuli, avec la foule, les annonces visuelles et sonores, les signaux, et ce même autour du piano. Le citoyen réagit avec son intellect, non plus avec sa sensibilité, comme c'est le cas dans les villes de moindre taille ou en milieu rural. Cette distanciation est nécessaire pour supporter les sollicitations.

Le citoyen, réagissant moins avec sa sensibilité, est-il amené à se désintéresser de la musique jouée dans les espaces surchargés de stimuli ? En effet, cette intellectualisation, entraîne une indifférence généralisée à l'égard de toute chose, « un caractère blasé ²⁷ ». Georg Simmel utilise le terme de pathologie pour caractériser ce phénomène, l'individu se trouvant dans « l'incapacité de réagir aux nouvelles stimulations avec l'énergie qui leur est appropriée ». L'importance des différences entre les choses n'est pas ressentie. Les compétences d'abstraction, d'intellectualisation, développées par les habitants des grandes villes, ou encore leur « caractère blasé », semblent barrer la route à des émotions artistiques, et ce spécifiquement dans l'espace public, où les stimuli sont les plus importants. Le développement de la culture dans ces grandes villes dépasse l'individu de manière effrayante, selon le philosophe. Devant la croissance de la culture objective, la culture individuelle régresse, atrophiée par la culture collective, amenuisant le caractère incomparable des personnes.

Outre l'intensification des sollicitations nerveuses, la tendance à l'abstraction est également due à l'omniprésence de l'économie monétaire dans les grandes villes. Cette économie monétaire induit la centralité de l'objectivité des chiffres dans les rapports sociaux. La sensibilité laisse le pas à l'intellectualisation. Les seuls traits communs aux individus des villes sont le temps et la valeur économique abstraite, chiffrée, de ce qui s'achète et ce qui se vend, vidant les choses de leur substance, produisant une indifférence généralisée. La démythification sociale entraînée par l'argent avait déjà été mise en avant par Marx et Engels, dans leur Manifeste du Parti Communiste, en 1848²⁸. Cet aspect de la ville entraîne une aversion pour celle-ci de la part de certains penseurs comme Nietzsche, estimant que la valeur de la vie se trouve dans l'original, et ne peut être précisée de façon équivalente pour tous.

L'influence sensorielle est au centre de son analyse. Comment gérer ce nouvel univers sensoriel ? Simmel nous montre que la vie urbaine peut favoriser les comportements asociaux mais peut aussi être émancipatrice, si le citoyen gère les nouvelles conditions de perception. La fonction sociale des sens, est mise en avant, en particulier la vue, alors que la parole et

²⁷ SIMMEL Georg, op.cit p.17, p.32

²⁸ MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste* (1848), Paris, Nathan, 2009, 118p.

l'écoute sont dominantes dans les petites villes. Il semble antinomique de placer des pianos dans des gares des grandes villes, lieux par excellence de stimuli de toute sorte, car le citadin, enclin à l'intellectualisation, ne serait pas en mesure de réagir avec sa sensibilité. Pourtant, la musique fait bien appel à cette sensibilité. D'avance, il semble que ces pianos sont voués à l'indifférence généralisée. Ils font appel à l'écoute, alors que la vue est le sens principalement utilisé dans les grandes villes. Nous verrons par la suite comment les passants se saisissent tout de même de ces pianos, pour jouer ou pour écouter.

3. Ambivalence du regard porté sur les grandes villes : entre dynamisme et asociabilité

« Les villes incarnent la vie sous la forme la plus complexe et la plus intense²⁹ » (Jane Jacob). Cette complexité, cette intensité semblent faire l'unanimité mais l'interprétation et le jugement de valeur portés sur ces caractéristiques sont loin d'être univoque. Kevin Lynch, architecte et urbaniste américain du XX^{ème} siècle, auteur de *l'image de la cité*, parle d'« image mentale de la ville », c'est-à-dire de la perception des habitants qui la vivent. Une bonne image donnerait un sentiment de sécurité affective. La ville est source de rapports affectifs de la part des habitants.

Leur attractivité est soulignée, notamment par Georg Simmel, pour qui la ville représente le siège du cosmopolitisme, de l'ouverture sur l'extérieur, dont l'influence dépasse ses limites géographiques³⁰. La vie urbaine peut être émancipatrice, si le citadin parvient à gérer les nouvelles conditions de perception. Les villes ont selon Ebenezer Howard l'avantage d'offrir une vie sociable et des lieux d'amusement³¹. Les espaces des pianos dans les gares peuvent-ils devenir des lieux d'amusements ? Nous verrons que plusieurs usages de ces lieux sont à différencier.

Dans le même temps, les repoussoirs de la ville sont les heures de travail excessives, l'éloignement et l'isolement. La ville est étudiée sous l'angle de ses « pathologies sociales », par le biologiste et sociologue britannique Patrick Geddes³². Pour les résoudre, il faut scruter

²⁹ JACOB Jane, *The death and life of Great American cities*, Random House, New York, 1961, p.10, traduction de Françoise Choay, p.377

³⁰ SIMMEL Georg, op.cit p.17

³¹ HOWARD Ebenezer, *Villes-jardins de demain*, Chine, Tientstin Press Limited, 1902, 350p.

³² GEDDES Patrick, *Cities in Evolution, Williams and Norgate*, Londres, 1915, 402 p, traduction CHOAY Françoise.

la vie de la cité et de ses habitants en considérant la ville comme un organisme vivant. Victor Hugo, captivé par les villes médiévales, est un fervent critique de Paris. Les métropoles sont le témoin de la phase de déclin de l'occident, de sa culture intense, selon Oswald Spengler³³, philosophe allemand.

La ville peut aussi favoriser les comportements asociaux, selon Georg Simmel, de par la création d'un nouvel univers sensoriel. Le lien entre les individus se fait beaucoup plus rare, plus concis. La « réserve », nécessaire pour se préserver, fait fuir toute promiscuité physique et implique une certaine aversion. Cette distance permet à la société urbaine de se préserver, car l'individu des grandes villes ne pourrait pas supporter une promiscuité physique et psychique avec toutes les personnes qu'il rencontre. Cette réserve se traduit par la brièveté et la rareté des rencontres accordées par chacun aux autres, comparativement aux petites villes. Les liens sociaux, c'est-à-dire l'ensemble des relations qu'un individu crée avec les autres, s'affaiblissent, ce qui favorise les situations d'isolement. Cette attitude participe de l'autoconservation et donne une image froide et sans cœur de l'habitant des grandes villes. L'individualité est exacerbée. La grande ville vise la distinction, par la mode, l'apparence vestimentaire par exemple, afin de gagner l'estime de soi à travers les autres. Erving Goffman parle de « ligne de conduite », dans son étude des interactions au sens large, sans spécifiquement parler des villes ni des espaces publics. L'individu extériorise cette ligne de conduite, « canevas d'actes verbaux et non verbaux qui lui sert à exprimer son point de vue sur la situation, et par là, l'appréciation qu'il porte sur les participants, et en particulier sur lui-même³⁴. »

Les échanges observés et racontés autour du piano sont en effet relativement courts. Les personnes ne se connaissent pas et ne sont pas amenées à se revoir. Comparativement au reste de la gare, il semble que ces échanges sont plus fréquents et plus longs, ils peuvent amener dans des rares cas à des rencontres plus durables.

³³ SPENGLER Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, traduction française de M. Tazerout, *Le déclin de l'Occident*, Gallimard, Paris.

³⁴ GOFFMAN Erving, op.cit p.11, p.7

4. Espace public : différentes notions et fonctions

Le terme d'espace public est utilisé en sociologie et en philosophie pour désigner soit des lieux symboliques d'expression soit des lieux physiques. Nous nous intéresserons ici à la deuxième définition.

5) *L'espace public habermassien*

L'espace public est polysémique. Initialement utilisé par Kant puis par Hannah Arendt, le concept est souvent attribué au théoricien allemand Jürgen Habermas dont la thèse, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), inscrit véritablement la notion d'espace public comme thème de recherche sociologique en soi. Jürgen Habermas définit l'espace public comme le « lieu symbolique où se forme l'opinion publique, issue du débat politique et de l'usage public de la raison³⁵. » L'espace public est au cœur de la réflexion philosophique sur la démocratie et exige selon le philosophe une certaine forme d'autonomie, où se joue l'exercice de la souveraineté populaire, selon Habermas. Elle comporte l'idée d'une scène publique et d'une scène de libre expression, comme tampon entre l'Etat et la société. La vision normative de l'espace public tel que décrite par Habermas a pu lui être reprochée, dressant la société bourgeoise du XVIIIème siècle comme un idéal de démocratie. Aussi, il raisonne plus en termes de formation de l'opinion et de volonté collective que de forme d'apparition³⁶. En revanche Hannah Arendt insiste sur le caractère phénoménal de l'espace public, sa scénarité, plus que sur sa nature communicationnelle. Le propre de la politique, comme de l'art, serait pour un politicien d'apparaître sur scène, afin d'être perçus par un public qui le soumet au jugement, comme il le ferait pour un artiste.

6) *L'espace public en urbanisme*

La scénarité physique de l'espace public, peu mise en avant par Habermas, nous amène à appréhender un autre développement de la notion. Le terme peut en effet également désigner les lieux physiques, dans lesquels le public peut circuler librement. Thierry Paquot distingue

35 HABERMAS Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la sphère bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, 324p.

36 QUERE Louis, L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique. In: *Quaderni*. N. 18, Automne 1992. Les espaces publics. pp. 75-92.

alors les espaces publics, de l'espace public, au sens de Jürgen Habermas³⁷. Le point commun entre les deux concepts réside dans l'accès possible de tous à ces espaces, qu'ils soient physiques ou symboliques, et dans la communication qu'ils impliquent comme échanges et circulations de signes. L'apparition de la notion d'espaces publics en urbanisme remonte aux années 1970, d'après Thierry Paquot. Cette notion ne serait plus abordée par la modification de la ville elle-même, mais par les perceptions et usages qui lui sont attachés, en particulier lors d'interventions artistiques.

Nous tenterons effectivement de comprendre ici les perceptions et usages liés à la gare, et plus spécifiquement aux pianos qui y sont installés. Il ne sera question que d'espace(s) public(s) en tant que lieux physiques, notion à la fois juridique et anthropologique, qui se distingue de l'espace privé, régi par le code de la propriété privée. L'espace public est ouvert à tous, en libre accès, et ne peut pas être juridiquement approprié. N. Habraken insiste sur la relativité de ces notions³⁸. Un espace est public pour certains, privé pour d'autres. Les espaces ouverts sont publics pour les citoyens du pays, privé pour les étrangers sans autorisation d'entrer dans le pays. Entre espaces publics et privés figurent les espaces semi-publics, comme par exemple les halls de gares ou les galeries marchandes : leur propriété peut être privée ou publique, mais leur usage est régi par les règles de libre accès, de libre circulation, avec d'éventuelles restrictions en termes d'horaires et de comportements. Ces espaces se caractérisent par un mélange de contrôle de certains acteurs gestionnaires (commerçant, employé de la gare) et de libre circulation, propre aux espaces publics. Suivant la manière dont le mélange s'opère, les usages et appropriations anthropologiques se rapprocheront plus de l'espace privé ou de l'espace public. L'étude de terrain menée ici a lieu dans un espace semi-public, un hall de gare. Ce lieu se rapproche fortement de l'espace public car le rôle de contrôle des agents de la SNCF y est peu visible, uniquement en cas d'incident. Marc Augé désigne par le terme de « non-lieux³⁹ » ces espaces interchangeable où l'humain reste anonyme, tels les gares, les aéroports, ou les centres commerciaux par exemple.

37 PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2009, 125 p.

38 HABRAKEN N.J, *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environment*, MIT, Press, Cambridge, Massachussets, 1998, 359p.

39 AUGE Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, collection du seuil,, 1992, 149p.

7) *Les principales fonctions de l'espace public : lieux d'interactions et de désengorgement des villes*

L'espace public urbain est un champ d'action régalienn, une manière d'exercer un regard sur le quotidien des habitants. Simultanément il est champ de liberté. La scénarité des espaces publics peut intervenir dans la construction d'un monde commun. Quel monde commun serait véhiculé par la gare et par les pianos dans ces gares ? L'architecte autrichien Camillo Sitte regrette la perte de l'aura des places publiques de l'Antiquité, alors scènes de la vie publique qui ne servent ensuite plus qu'à procurer de l'air et de la lumière ou des lieux de stationnement⁴⁰. Les formes d'art se trouvent brisées par le développement des villes. Les places publiques ont un rôle social fondamental dans la vie de la cité. Selon Raymond Unwin, n'importe quel espace public ne pourra pas faire lieu de place, avec toutes les interactions qu'elle implique⁴¹. Il regrette l'absence d'une véritable place publique dans le Paris de Haussmann. Lewin Mumford parle d'espace libre avec une valeur récréative, plus qu'une seule fonction sanitaire et hygiénique, mais qui est surtout utilisé par les personnes riches, absents des quartiers plus modestes⁴². Il met ainsi en avant un idéal égalitariste en matière d'espace public. Ces espaces ont un rôle social trop souvent négligé, notamment celui de fournir les moyens de récréation en raison de la division et de la réduction du temps de travail. Dans le même temps, ces parcs sont accusés de favoriser la délinquance juvénile. Selon Jane Jacob, l'espace public de la rue doit constituer une nette démarcation avec espace privé pour se sentir en sécurité⁴³. La rue doit être utilisée sans arrêt, être attrayante par des magasins, et par la présence d'autres humains.

8) *Les interactions sociales dans les lieux publics*

Les lieux publics, espaces publics, sont témoins de modalités particulières de coexistence et d'interactions sociales⁴⁴. Ces modalités selon Louis Quéré « se manifestent par une absence de communication, un maintien de l'anonymat, privilégie les apparences et l'indétermination d'autrui⁴⁵ ». En revanche, selon Erving Goffman, les interactions sont une « classe

⁴⁰ SITTE Camillo, op.cit. p.15

⁴¹ UNWIN Raymond, *Town Planning un Practice*, édité par l'auteur, 1909, traduction française par W.Mooser : *Plan des villes*, Paris, 1922.

⁴² MUMFORD Lewis, *Landscape and Townscape*, Londres, Secker and Warburgn, 1964.

⁴³ JACOB Jane, *The death and life of Great American cities*, Random House, New York, 1961, traduction de Françoise Choay, p.377

⁴⁴ QUERE Louis, op.cit. p.20

⁴⁵ Idem

d'évènements qui ont lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette présence conjointe⁴⁶. » Elles comportent les regards, gestes, postures, paroles, et sont présentes en tout lieu fréquenté. La non propriété est garante de la liberté et de l'égalité entre les individus. Goffman, dans les rites d'interactions, analyse la vie sociale dans les lieux publics comme une scène : « observabilité réciproque, mise en scène de la vie quotidienne, travail de la face⁴⁷. » La coprésence corporelle n'implique pas que les gens entrent en interaction, ce que confirmeront les observations dans les gares. Au contraire, les gens se « rendent étrangers tout en se faisant des attributions réciproques », selon Goffman, qui parle de « civile inattention ». L'institution du commun prend alors une forme particulière avec des attitudes normativement régulées. L'apprentissage collectif et historique des pratiques de l'espace public est à mettre en lien avec le développement des grandes villes. En aucun cas ces pratiques socialement organisées ne sont inhérentes à un espace géographique naturalisé, mais bien liées à une organisation sociale.

II. L'art dans l'espace public, un des leviers de la démocratisation culturelle ?

Dans cette ville et en particulier dans ses espaces publics, ou semi-publics, quelle place peuvent occuper la culture et la création artistique ? Ville et culture sont-elles antinomiques, la première relevant de l'intellectualisation et la seconde de la sensibilité ? Dans un sens, la vie citadine ne semble pas propice à l'expression culturelle. Cependant sa forte concentration d'être humains peut rendre cette expression prolifique et participer de sa diffusion. La culture peut-elle rassembler les personnes dans un contexte de délitement du lien social ? Comment l'Etat peut-il utiliser la ville pour promouvoir la culture ? Tout d'abord, il convient de revenir sur la genèse des politiques culturelles en France et la naissance de l'objectif de démocratie culturelle en leur sein.

⁴⁶ GOFFMAN Erving, op.cit. p.11, p.9.

⁴⁷Idem

1. Enjeux de définition de l'art et de la culture

Les sens donnés aux termes d'art et de culture témoignent souvent de positionnements idéologiques forts.

9) Deux notions chargées d'affect

Selon Laurent Fleury, « Le mot « culture » véhicule des contenus affectifs si forts et si polémiques que l'on se dispute à son sujet avant même de l'expliquer⁴⁸. » Les controverses autour de l'enjeu définitionnel des termes « culture(s) » et « art(s) » reposent sur les éventuelles visions normatives sous-jacentes à ces définitions. « Le mot « culture » [...] a longtemps été regardé comme la propriété exclusive de la classe dominante⁴⁹. » « [II] est l'un des plus chargés de rêves et d'images que l'on puisse trouver⁵⁰. » La notion de culture a suscité en sciences sociales des travaux abondants et contradictoires. Il n'y aurait pas non plus véritablement de compréhension commune du terme d'« art » selon Belfiore Eleonora et Bennett Olivier⁵¹. Au contraire, de multiples compréhensions des deux notions d'art et de culture sont en compétition.

10) Une définition anthropologique, ethnologique de la culture

Le même mot « culture » sert à la fois pour parler du travail de la terre et du perfectionnement de l'esprit. Dans une vision anthropologique ethnocentrique, la culture est la caractérisation de l'humanité de l'homme en opposition à la nature⁵². Il n'y aurait donc qu'une seule culture. La tradition ethnologique étudie au contraire les cultures spécifiques d'un groupe à l'autre. La culture désigne alors « les modalités d'organisation dont les hommes se dotent, la manière dont ils vivent et pensent leur vie⁵³. » Ces modalités diffèrent d'un groupe à l'autre. La culture est acquise, elle n'est pas innée, elle est partagée et transmise. L'apprentissage de la culture ne s'effectue pas de manière homogène pour tous les

⁴⁸ FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Domaines et approches, Armand Colin, 2011, 123p, p.12

⁴⁹ KAES René, op.cit. p.12 p.261.

⁵⁰ Idem

⁵¹ BELFIORE, Eleonora and BENNETT, Olivier, Rethinking the social impacts of the arts, *International Journal of Cultural Policy*, vol 13 (No2), 2007, p. 135 à 151

⁵² FLEURY Laurent, op.cit. p.25

⁵³ Idem

membres d'une société et par tous les groupes⁵⁴. La culture est aussi distinctive, elle confère une identité sociale dans une société ou dans un groupe. Le risque des études ethnologiques peut être de substantialiser des traits culturels au point de les rendre apparemment naturels. L'aspect arbitraire de chaque culture n'est pas à négliger, le langage en est un exemple particulièrement représentatif.

11) La culture comme corpus d'œuvres d'art

La compréhension anglosaxonne du terme culture serait selon Laurent Fleury plus centrée sur une vision anthropologique de la culture tandis que les Français se dirigeraient vers une définition de la culture comme un corpus d'œuvres d'art légitimes. Les chercheurs Britanniques Belfiore Eleonora et Bennett Olivier avancent en revanche que les études sur les cultures anglophones sont associées à l'élitisme. L'art peut être défini de façon « circulaire », comme étant de ce que produit un artiste de la même manière qu'un artiste est défini comme la personne qui produit de l'art. Une œuvre d'art peut sinon être tout ce qui a déjà été considéré comme une œuvre d'art par quelqu'un. Nous constatons que l'art est très difficile à définir car il dépend de la reconnaissance attribuée à une œuvre ou à la personne à l'origine de cette œuvre. L'art n'existerait pas en lui-même mais à travers sa qualification d'art par autrui ou sa provenance par une personne reconnue par autrui comme un artiste. L'artiste peut être celui qui s'auto désigne comme tel ou qui est qualifié d'artiste par le monde extérieur. Nous ne parlerons pas dans cette étude d'artiste ou d'art car l'identité des personnes n'est pas connue, mais d'expression ou d'interprétation musicale, créative, voire artistique.

La définition légitimiste de la culture laisse deviner un certain ethnocentrisme de classe ou de genre et un refus de la diversité des cultures. La notion de culture serait alors normative et excluante. Le relativisme, la rhétorique de la diversité de la culture, affirme au contraire l'égalité entre toutes les formes de culture dans lesquelles les « meilleures » œuvres sont élevées au rang d'art. La conception relativiste nie en revanche toute hiérarchie des valeurs artistiques et culturelles. Cette posture relativiste peut être accusée de populiste et la posture légitimiste de misérabiliste. L'art peut aussi être défini comme la forme de culture « consommée » par le plus grand nombre. Culture et art peuvent être synonymes, en particulier pour les œuvres reconnues par les élites, et classées dans le registre du patrimoine culturel. Or, les différences entre art et culture sont à noter. L'art serait plutôt de l'ordre de la

⁵⁴ KAES René, op.cit. p.12

contestation, et la culture de l'ordre du consensus⁵⁵. Le pouvoir unificateur, rassembleur de la culture s'oppose à la force subversive de l'art. Ce dernier choque, perturbe, divise. Dans cette étude, nous nous intéresserons à la culture comme expressions artistiques et non comme mode de vie et de penser.

2. Le développement de la sociologie de la culture et des pratiques culturelles

La sociologie de la culture, souvent assimilables à la sociologie des pratiques culturelles, a été pensée en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis, avant de se développer en France.

12) Les précurseurs allemands

La culture définie en tant qu'expression artistique est devenue un objet d'analyse sociologique en soi sous les plumes de Max Weber et de Georg Simmel dans les années 1920. Max Weber étudie la sociologie de la musique⁵⁶, sa signification culturelle. La sphère artistique aurait, au même titre que la sphère religieuse, une fonction de délivrance. Elle libère de la vie quotidienne et des pressions du rationalisme. Ces éléments sont ils évoqués par les personnes interrogées dans l'étude ? Georg Simmel constate la défaite de la culture subjective, c'est à dire de la culture de chaque individu, devant la culture objective, formes culturelles préexistantes à l'individu, qu'il ne peut pas assimiler⁵⁷. Cette affirmation pourra être confrontée à l'étude menée dans les gares. Dans une période de reproduction technique, Walter Benjamin, inspiré de Simmel, dénonce la dilution de la valeur culturelle, auratique de l'œuvre, devant la reproductibilité technique. Theodor W. Adorno, plus pessimiste, fait état d'une culture réduite en acte de consommation. Les « cultural studies » en Angleterre⁵⁸ présentent la culture comme ciment de la conscience nationale offrant également des capacités de résistance. De manière tout à fait inédite, elles accordent une importance au vécu des classes populaires. Quelle place prend la musique populaire sur les pianos des gares ?

55 MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 1999, 189p.

56 PEDLER Emmanuel, « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales », *L'Année sociologique* 2/2010 (Vol. 60), p. 305 à 330

57 SIMMEL Georg, op.cit. p.17

58 FLEURY Laurent, op.cit. p.25

13) *Les pratiques culturelles, au cœur de l'analyse française*

La sociologie de la culture depuis les années 1960 en France, est liée au développement des politiques culturelles contemporaines. Elle étudie la culture comme culture légitime et est assimilée à la sociologie des pratiques culturelles. Pierre Bourdieu fait partie des sociologues s'étant intéressés à ce domaine. Il met à mal l'idée selon laquelle les goûts sont un don de la nature, qu'ils sont propres aux sensibilités individuelles en dehors de toute influence. Au contraire, les pratiques culturelles sont présentées comme le fruit de déterminismes sociaux⁵⁹. Les goûts sont des produits de la socialisation, la manifestation pratique d'une différence sociale. Ils dépendent du niveau de « compétence » esthétique de chacun comme celui de savoir repérer les traits stylistiques d'une œuvre ou percevoir les différences entre les œuvres. Les inégalités culturelles sont considérées comme une forme d'inégalités sociales. Concernant la présente étude, nous verrons comment les goûts de chacun sont mis en avant dans les discours de l'échantillon. Pierre Bourdieu s'interroge sur les conditions d'appropriation de ces compétences. Quelles instances de socialisation sont déterminantes ? Les instances les plus étudiées sont la famille et l'école. La famille, lieu privilégié dans l'apprentissage des normes et valeurs, est chronologiquement première, quotidienne, et contient une dimension affective forte. L'école ensuite sanctionne et renforce les inégalités en jugeant les élèves sur des critères acquis ou non en dehors de l'école, c'est-à-dire dans la famille, que ce soit préalablement ou concomitamment. Son analyse se centre autour de la notion d'habitus, « extériorisation de l'extérieur intériorisé⁶⁰ », un modèle implicite cohérent de pratiques culturelles de l'individu selon ses lieux de socialisation. Ce schéma intériorisé n'implique aucunement la conscience des individus.

L'enquête de Pierre Bourdieu de 1961⁶¹, commandée par le Ministère des Affaires Culturelles, fait état d'une hiérarchisation sociale des pratiques culturelles. Bourdieu souligne l'existence d'obstacles symboliques dus à la distance sociale et d'obstacles matériels, comme la barrière tarifaire ou la distance géographique. Durant les événements de mai 1968, l'action culturelle est dénoncée comme un « ensemble de structures destinées à transmettre la culture cultivée à un public privilégié ». La notion de « non-public », par opposition à celle de « public potentiel » est inventée sous la plume de Francis Jeanson en mai 1968 pour dénoncer les inégalités des aptitudes culturelles, dans le cadre de rencontres entre directeurs de

⁵⁹ BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art, les musées et leurs publics*, Paris, les éditions de minuit, 1966, 251p.

⁶⁰ Idem, p.123.

⁶¹ MOULINIER Pierre, op.cit. p.27

structures culturelles⁶². Le « non-public », est défini comme une « immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas⁶³. » Une nouvelle catégorie est ainsi inventée sans qu'aucun inventaire ne permette réellement de circonscrire le non-public⁶⁴. La notion laisse à voir une certaine « laïcisation du mythe de la prédestination » dévoilée par les enquêtes de Pierre Bourdieu. L'affirmation évoque un déterminisme certain. D'autre part, la notion de « non-public » peut être vue comme une manière d'imposer une culture unique. De quoi est-on le non-public ? La notion peut en elle-même dénoncer l'idéologie latente de la démocratisation qui cherche à imposer des valeurs esthétiques précises. La forme de violence qui en découle fait peser un sentiment d'indignité culpabilisant le public populaire. Selon Laurent Fleury, le terme sous-entend une inégalité des aptitudes culturelles des hommes et construit une « altérité radicale » puisque la qualité de public est déniée à cette catégorie. D'apparence objective, cette notion fait apparaître une ligne de partage arbitraire alors que la réalité se caractérise plus par la continuité. Elle peut favoriser la stigmatisation qui n'est pas, pour Laurent Fleury, sans rappeler la naturalisation du sauvage. La question de la temporalité des pratiques culturelles est écartée par la rigidité d'une telle notion qui dénie l'identité de cet autre. Un risque est l'intériorisation de cette non identité par les individus. Laurent Fleury rappelle le piège nominaliste de toute entreprise taxinomique car les « mots ont le pouvoir de réaliser ce qu'ils annoncent ». Dans le cas des pianos des gares, peut-on parler de public ou de non-public ?

Bourdieu avance que l'absence de désir de culture est prégnante chez certaines catégories sociales. Dans les familles les plus dotées en capital culturel au contraire, les enfants se sentent les héritiers légitimes de cette culture, qui semble leur appartenir de droit⁶⁵. Le niveau d'instruction apparaît comme le facteur le plus déterminant de la fréquentation des musées d'art. Il est fortement corrélé au capital culturel de la famille. Aussi, l'école inculquerait le « culte de la culture » le « devoir d'aimer⁶⁶ » bien que, paradoxalement, la place laissée aux enseignements artistiques soit marginale. Les personnes interrogées expriment leur besoin et leur envie ou non de culture de différentes manières à travers les entretiens.

⁶² FLEURY Laurent, « l'invention de la notion de « non-public » », dans *Les non-publics, les arts en réception* (sous la direction de Ance Pascal et Pessin Alain), Grenoble, l'Harmattan, 2004, p. 53 à 82.

⁶³ JEANSON Francis, « Déclaration de Villeurbanne », in *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.119-120.

⁶⁴ FLEURY Laurent, op.cit. p.29

⁶⁵ BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art, les musées et leurs publics*, Paris, les éditions de minuit, 1966, 251p, p.123.

⁶⁶ BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, op.cit. p.29

Bernard Lahire nuance l'idée selon laquelle l'école ou le diplôme sont des prédicateurs fiables des comportements culturels. Les visées nettement plus pragmatiques à l'école par exemple tendent à marginaliser les apprentissages artistiques et culturels. Des transformations du statut de la culture sont décelées avec notamment la promotion de nouvelles cultures⁶⁷. Les sources d'accès à la culture se sont démultipliées. La croyance en la supériorité d'une haute culture aurait faibli avec la promotion du multiculturalisme et la réhabilitation des « sous-cultures ». Ces transformations conduisent à une certaine prise de distance avec l'idéologie de la démocratisation centrée sur les répertoires les plus légitimes.

14) La sociologie de la réception et l'étude des représentations sociales

Moins centrée sur les pratiques culturelles que la sociologie de la culture, la sociologie de la réception se penche sur les processus d'attribution du sens à une œuvre et s'intéresse à la signification culturelle des œuvres artistiques. L'expérience esthétique est au cœur de l'analyse. La théorie de la légitimité culturelle est critiquée pour sa tendance à passer sous silence des critères autres que ceux relatifs à la classe, tels que l'appartenance ethnique ou le genre. Dans leur étude ⁶⁸, Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler s'appuient sur le temps donné aux tableaux par les visiteurs. Contrairement aux théories de la légitimité culturelle, cette analyse montre que les sujets moyennement diplômés sont ceux qui passent le plus de temps dans les musées et non les très diplômés. Qui sont les personnes qui passent le plus de temps à écouter ou jouer du piano dans les gares ? D'autres facteurs comme le temps semblent déterminants. La réception de l'art peut produire des effets de vocation et ainsi changer l'existence d'individus. A l'instar de la religion, du travail ou de la politique, elle modèle l'existence, comme l'indique l'analyse wébérienne citée plus haut.

A l'image de notre enquête, la sociologie de la réception s'intéresse aux représentations. Ces dernières renvoient à un mode de construction des savoirs. Elles se trouvent à l'interface de l'objet et du sujet, fournissent des cadres d'analyse pour mieux comprendre la formation du sens commun⁶⁹. Il s'agit selon Jodelet d'une « forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un être social⁷⁰. » Les représentations sont partagées par les membres d'un groupe

⁶⁷ FLEURY Laurent, op.cit. p.25

⁶⁸ PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, IMEREC, 1991, 150 p.

⁶⁹SECA Jean Marie, *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2005, 177 p.

⁷⁰JODELET Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, p.36.

qui ne se connaissant pas personnellement, à l'image de la notion d'habitus. René Kaes est l'un des premiers à utiliser la théorie des représentations sociales pour comprendre les représentations liées à la culture chez les ouvriers en France dans les années 1960⁷¹. Les représentations permettent d'assurer une certaine cohérence, une tension tolérable entre visée idéale et visée possible. Les études sur les représentations apportent des informations sur les désirs, les systèmes de réalisation, les freinages ou les aspirations des groupes sociaux. L'étude seule des comportements est vue comme insuffisante comme le montre l'école de sociologie de Chicago. La représentation n'est pas le reflet mais plutôt la médiation entre le sujet et son environnement.

15) La culture, un outil de distinction

La culture, plus spécifiquement dans les villes où les occasions de se « montrer » aux autres de manière brève sont fréquentes, est utilisée comme un outil de distinction entre les groupes, les classes sociales, pour affirmer son identité ou son appartenance à un groupe que l'on valorise. Ainsi, pour pouvoir se distinguer, les personnes des catégories aisées ont tout intérêt à ce que leur culture ne soit pas appropriée par les masses, auquel cas il faudrait trouver d'autres manières de se différencier.

La culture est utilisée, de manière inconsciente, comme un outil de distinction⁷². Jean-Paul Sartre présente la distinction comme le « mode d'être au monde⁷³ » des bourgeois. La Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen abolit les inégalités en droit entre les citoyens. La bourgeoisie devient l'égale de la noblesse mais cherche à se distinguer du prolétariat. Sartre utilise bien avant Bourdieu le terme d'héritier⁷⁴. Dans une société sans ordre, les processus d'imitation et de différenciation sont les moyens utilisés pour afficher sa présumée supériorité. Au sein de la bourgeoisie à la fin du XIXème siècle, il est valorisant de montrer que l'on n'a pas besoin de travailler pour vivre. L'oisiveté, la pratique des arts ou des loisirs ainsi que la consommation ostentatoire servent d'arguments principaux⁷⁵. Pierre Bourdieu met en avant une hiérarchisation des valeurs culturelles en fonction des catégories sociales. Par exemple, le violon a une meilleure reconnaissance sociale que l'accordéon.

⁷¹KAES René, op.cit. p.12

⁷² BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 670p.

⁷³ FLEURY Laurent, op.cit p.25

⁷⁴ SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique* (1960), Gallimard, Paris

⁷⁵ VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (traduit de l'anglais), Paris, Gallimard, (1970) [1899], 278p.

Des études plus récentes, d'abord de l'Américain Richard Peterson (1992) ou plus tard du Français Bernard Lahire (2004), révèlent l'émergence de nouveaux comportements. « L'acteur dominant n'est plus puriste, ni consommateur univore d'un répertoire, mais un omnivore qui tient peu compte des frontières⁷⁶. » Bernard Lahire utilise le vocable d'«homme pluriel»⁷⁷, Les classes supérieures se différencient plus par l'éclectisme de leurs goûts. La thèse de la légitimité culturelle est maintenue puisque la hiérarchie ne disparaît pas mais se déplace sur la distinction entre l'omnivore et l'univore. Selon Peterson, le snob méprisant certaines catégories culturelles serait devenu omnivore. L'objectif de démocratisation culturelle, par la reconnaissance des diverses pratiques culturelles et par l'égal accès de tous aux œuvres légitimes, semble contradictoire avec les logiques inconscientes de distinction. Nous nous demanderons dans cette étude si des stratégies de distinction peuvent être à l'œuvre autour des pianos des gares malgré l'informalité du lieu. Le fait même de jouer peut représenter une stratégie de distinction par rapport à ceux qui ne savent pas jouer. Au contraire, les personnes avec un fort capital culturel pourraient éprouver un certain mépris, un snobisme, envers ce lieu qui n'est pas digne d'expressions musicales. Concernant la musique, le « snob » peut-il aussi devenir « omnivore » non seulement dans les styles appréciés mais également dans la manière de consommer la culture, le cadre autour de l'objet culturel ? Son attitude peut-elle au contraire être qualifiée de puriste ?

3. Les pratiques culturelles en France et les évolutions

Les pratiques culturelles des Français se sont métamorphosées au cours du XX^{ème} siècle avec le développement de la société de consommation et donc de la culture de masse. D'abord apparue aux Etats-Unis, cette culture de masse prend de l'ampleur en France dans les années 1950. La musique a profité de ce phénomène et son écoute est devenue une pratique de masse, rendue beaucoup plus accessible par la généralisation des appareils de diffusion et la baisse des coûts des supports⁷⁸. Une véritable industrie s'est constituée. La culture de masse (films, revue,...) est parfois opposée à la culture des élites (concerts de musique classique, théâtre, musée,...).

⁷⁶ PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores », sociologie et sociétés, vol36 n°1, 2004, p.145-164.

⁷⁷ LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 777 p.

⁷⁸ BINET Alain, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Ellipses, 160p

Cette culture de masse est donc due à la généralisation des moyens de communication comme la télévision ou la radio et a eu de fortes répercussions sur les modalités de pratiques culturelles des français. Ces dernières sont passées au peigne fin par le ministère de la culture depuis les années 1970. Les enquêtes témoignent d'une perte d'attractivité des institutions culturelles publiques, dont pâtissent en premier lieu les bibliothèques. Les activités culturelles les plus appréciées comme le cinéma et la musique ont fait irruption dans les foyers. Les pratiques culturelles dites d'appartement prennent le pas sur les sorties culturelles. Les progrès en matière de loisirs culturels portent ainsi plus sur les pratiques à domicile⁷⁹, et depuis 1997 ce sont surtout les jeux vidéos et internet qui gagnent du terrain, comparativement à la télévision. Après la télévision et la radio, la généralisation d'internet et la dématérialisation des contenus continuent de favoriser les pratiques culturelles en intérieur. Les jeunes et les diplômés ont un mode de pratiques plus tournées vers l'extérieur du domicile, avec une participation forte à la vie culturelle⁸⁰. Cette forme de pratique culturelle, plus tournée vers l'extérieur, se retrouve dans notre enquête sur les pianos des gares, à travers les observations et les entretiens. Nous reviendrons sur ce point en troisième partie.

L'enquête de 2003 du département des études, de la prospective et de la statistique révèle que l'important usage d'internet concerne les populations les plus investies dans le domaine culturel, alors que dans les années 1980 et 1990, les plus grands consommateurs d'écrans étaient les moins investis. Une autre évolution concerne le boom musical face au déclin de la lecture de livres. Notre étude permettra d'avoir accès aux déclarations de pratiques culturelles de l'échantillon. Les personnes les plus sensibles aux pianos des gares sont-elles très investies dans la vie culturelle ? Face à la désertion des institutions culturelles classiques, l'espace public qu'est la gare peut-il constituer une alternative, un entre deux entre le foyer et l'institution ?

4. Les politiques culturelles en France

Les pratiques culturelles sont fortement liées à la manière dont la culture, les œuvres d'art, sont organisées par les politiques publiques.

⁷⁹ DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

⁸⁰ Idem

16) La naissance des politiques culturelles

Les politiques culturelles en France tentent d'influer sur la production et la réception de la culture. Leur but est d'encourager la création d'œuvres et leur accès. Quand exactement naissent les politiques culturelles en France ? Quels étaient les objectifs initialement poursuivis ? Certains datent la naissance des politiques culturelles à la Révolution Française, d'autres au Front Populaire (1936) ou à la création du ministère de la culture (1959).

Sous l'Ancien Régime pourtant, l'action publique en faveur des arts n'est pas absente. Elle se traduit essentiellement par le mécénat des princes, rois ou du clergé en faveur des artistes. Des institutions royales telles que l'Académie, l'Ecole et le Théâtre voient le jour. Le patrimoine est soumis à législation, les arts sont décentralisés en province. Durant la IIIème République qui démarre en 1870, l'approche libérale prend le dessus. L'Etat se retire du domaine privé et commercial, ce qui conduit à une reconnaissance de la pluralité de la vie artistique.

En 1936, le Front Populaire affiche la volonté de populariser la culture qu'il juge trop élitaire. Des mouvements d'éducatons populaires et de jeunesse sont initiés au sein du ministère de l'éducation nationale. A plusieurs reprises à partir de cette date, l'augmentation du temps libre rémunéré est à l'origine du développement des diverses pratiques culturelles. L'Etat soutient financièrement les nouveaux médias et mène une politique d'encadrement voire de monopole, comme c'est le cas pour la radio en 1945.

17) 1959, année de l'institutionnalisation des politiques culturelles

Il faut attendre la Vème République et plus précisément 1959 pour que se crée le Ministère des Affaires Culturelles attribué à André Malraux. Le décret, toujours en vigueur aujourd'hui, fixe les tâches du nouveaux ministère : « rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.⁸¹ » Les pouvoirs publics créent des infrastructures, subventionnent des manifestations culturelles ou passent des commandes à des créateurs.

L'administration se structure et se renforce avec le passage de quatre à douze directions au sein du ministère en trente ans. La montée en puissance financière et institutionnelle du ministère des affaires culturelles depuis sa création vient contrebalancer le sens commun

⁸¹ Décret n° 59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles, 24 juillet 1959, publié dans POIRRIER, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 188

selon lequel la culture fait l'objet de coupes budgétaires croissantes. 1% du budget de la nation est consacré aux politiques culturelles⁸², alors qu'il était de 0,4% avant 1981. La culture est une dimension qui dépasse le cadre du ministère des affaires culturelles. Selon une étude menée en 1993, les ministères de l'Éducation Nationale, des Affaires Étrangères et de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche réunis contribueraient aux dépenses publiques culturelles dans des proportions comparables au Ministère de la Culture.

18) Le changement de paradigme à partir des années 1980

La politique culturelle se fonde sur la problématique de la démocratisation, entendue comme rendre accessible au plus grand nombre la culture dite légitime. Jusque dans les années 1980, l'outil tarifaire est le principal utilisé, alors que les études sociologiques soulignent l'existence de freins d'ordre symboliques. Malgré les politiques tarifaires, les pratiques et fréquentations des lieux culturels stagnent voire régressent. La politique culturelle est alors refondée à partir des années 1980 par le ministère de Jack Lang, dont le nouvel objectif intermédiaire est d'initier à la culture afin d'en permettre la pratique. L'objectif final est toujours l'accès aux formes légitimées de la culture, il ne s'agit pas de promouvoir la diversité des formes culturelles.

La loi organique relative aux lois de finance (LOLF) de 2001, assigne trois programmes au ministère de la culture : le patrimoine, la création et la transmission des savoirs et démocratisation. Les quatre objectifs sont : connaître, protéger, conserver et valoriser.

À partir des années 1980, le champ culturel régalien s'ouvre à des disciplines nouvelles telles que la musique ou la bande dessinée. Une politique du « tout culturel » a pu être critiquée, le ministère de la culture s'intéressant au design, à la cuisine, aux arts urbains, à la culture scientifique et technique⁸³. En 1997, le ministère change d'appellation et devient le « Ministère de la Culture et de la Communication ».

En installant des pianos dans les gares, la SNCF n'a pas affiché comme objectif la démocratisation ni l'accès à la culture. Pourtant, cette initiative peut se comprendre sous cet angle. Les passants, anonymes sont amenés à jouer, ce qui montre bien que l'expression artistique n'est pas l'apanage des artistes reconnues comme tels. Les passants ne sont pas invités à interpréter un style d'œuvres considéré comme légitime. La diversité des cultures est implicitement reconnue.

⁸² MOULINIER Pierre, op.cit. p.27

⁸³ MOULINIER Pierre, op.cit. p.27

19) *Le discours sur l'échec de la démocratisation*

Le discours commun consiste généralement en une reconnaissance de l'échec de la démocratie culturelle et de la non redistributivité des politiques culturelles. Les critiques font référence aux inégalités entre les catégories sociales et entre les lieux géographiques. « On entend dire que 80% des dépenses culturelles ne profitent qu'à 20% de la population.⁸⁴ » « D'après les statistiques de la sociologie de la culture, seule une minorité de la population serait touchée directement par les manifestations actuelles de l'art⁸⁵. » L'offre croissante des biens et des services culturels n'auraient pas entraîné une augmentation proportionnelle de la « consommation » de la culture ni une répartition homogène de cette augmentation au sein de la population. L'offre culturelle ne peut pas à elle seule modifier l'indifférence de certains groupes à la culture.

Les disparités sociales et démographiques persistent. Les Français des milieux favorisés ont une fréquentation régulière et diversifiée des lieux, un goût croissant pour le patrimoine, les musées et les pratiques amateurs. Les résultats montrent que les activités les plus subventionnées, telles que l'opéra et la musique contemporaines, ne sont pas celles qui attirent le plus large public. Ainsi, les « non-pratiquants paient par leurs impôts les pratiques de l'élite culturelle⁸⁶ ». Un recul de la lecture de livres s'observe depuis les années 1980, notamment chez les jeunes des milieux favorisés, avec une proportion croissante de « faibles lecteurs⁸⁷ ». L'âge et le genre semblent être devenus deux variables déterminantes. Une évolution est perceptible sur les trente dernières années : les jeunes pratiquent plus d'activités artistiques en amateur, écoutent plus de musique, vont plus souvent à des concerts, spectacles, au cinéma. Est-ce du au prolongement du célibat, à l'évolution des modes de vie ? Les femmes sont également de plus en plus présentes dans les pratiques et les métiers culturels. Le risque de surestimation des enquêtes par sondage ne sont pas à négliger. En effet, le sondage est uniquement quantitatif, rien n'est dit sur la satisfaction ni sur la manière de pratiquer.

Les dépenses publiques sont en grande partie ciblées sur Paris, alors que la politique culturelle est fortement décentralisée. Les villes, et dans une moindre mesure les départements sont les principales parties prenantes, les régions étant un peu en retrait sur cette thématique. Le mouvement de décentralisation a été assez faible lors de la 1^{ère} vague de décentralisation dans les années 1980 car les collectivités territoriales finançaient déjà de manière conséquente

⁸⁴ Idem

⁸⁵ ANCEL Pascale, PESSIN Alain, (sous la dir) *Les non-publics les arts en réception*, Tome I, Grenoble, L'Harmattan, 2004, p.7

⁸⁶ MOULINIER Pierre, op.cit. p.27

⁸⁷ Idem

les actions culturelles sur leurs territoires. En 2013, sur les dix pianos en libre service installés dans les gares par la SNCF, trois étaient placés dans des gares parisiennes et sept en province, surtout dans des très grandes villes, exception faite de Tours et Rouen, proches de Paris⁸⁸.

20) Le service public culturel

Un service public désigne à la fois les prestations rendues et les organismes en charge de ces prestations. Il offre un service gratuit ou en dessous de son coût. Lorsqu'il est à titre onéreux, l'objectif est de permettre un égal accès à tous. Il participe à la redistribution des revenus. En France, il n'y a plus d'objecteur à l'action des pouvoirs publics en matière culturelle, comme le montre l'enquête de J. Rigaud, selon laquelle neuf Français sur dix estiment souhaitable ou très souhaitable que l'Etat contribue au financement de la culture en France⁸⁹. La politique culturelle réclame 1% du budget de la nation⁹⁰. Cette acceptation généralisée du service public culturel paraît liée à la reconnaissance commune des impacts positifs de la culture.

Toutefois, le risque intrinsèque à la notion même de « service public culturel » est que l'Etat ne soutienne qu'un art officiel et fasse de certains artistes des artistes officiels⁹¹, au service du pouvoir et non plus autonomes. Le côté subversif de l'art serait alors mis en question. La seconde réticence est liée au fait que pour qu'il y ai service public, il faut que les activités aient un caractère d'intérêt général. Or, l'aspect « intérêt général » des politiques culturelles et leur répartition sont discutables.

Derrière ces débats se cachent des conceptions contradictoires sur la place et le rôle de l'art. Certains professionnels sont tentés de n'accorder de l'importance qu'aux enjeux proprement artistiques et culturels : élever le niveau culturel des français et développer la qualité de la création artistique. Pour beaucoup, cette conception du rôle de la culture est trop étroite, la culture ayant un rôle plus large de cohésion sociale. L'impact des politiques culturelles concernant les pratiques reste à relativiser. Ces pratiques dépendent également d'autres facteurs indépendantes des politiques culturelles, comme les phénomènes de société ou les avancées technologiques.

⁸⁸ « Où jouer ? » <http://www.concours-en-gares.com/ou-jouer/>

⁸⁹ RIGAUD Jacques, « Pour une refondation de la politique culturelle ». Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 2, 1997 [consulté le 19 juin 2015]. Disponible : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-02-0114-015>>.

⁹⁰ MOULINIER Pierre, op.cit. p.27

⁹¹ MOULINIER Pierre, op.cit. p.27, p.12

La Société Nationale des Chemins de fer de France (SNCF) est un établissement public à caractère industriel et commercial (Épic). La SNCF exerce donc des missions de service public, comme exploiter et maintenir le réseau ferré, assurer les transports de la vie quotidienne comme le TER ou le Transilien et mettre en place des tarifs sociaux. Cette société fait donc partie intégrante du service public et même du service public culturel avec l'organisation d'exposition photos dans ses murs, la transformation de friches SNCF en lieux d'expression artistique et la mise à disposition de pianos mais aussi. Selon Alexandre Largier, la SNCF a placé « l'utilisateur » ou « le client » au centre de sa politique⁹².

5. L'art dans l'espace public

L'espace public comme lieu d'art est plébiscité. Lieu du passage, il permet un lien direct des individus à une œuvre.

21) L'art en lien direct avec la réalité

La manière dont l'œuvre d'art est présentée est primordiale pour comprendre la dynamique du goût⁹³. La médiation instaure le cadre d'un rapport aux sens et aux valeurs. L'articulation entre art et politique réside dans la médiation de celui-ci, et non dans l'objet d'art en soi⁹⁴. Les œuvres d'art, comme la symphonie ou le tableau peuvent être perçues différemment suivant si elles sont présentées à la télévision, à la radio, dans un musée, ou dans une salle de concert. De la même manière, placer les arts dans la rue, dans l'espace public, est une forme de médiation spécifique. René Kaes avance l'hypothèse selon laquelle la « culture ne conserve pas les mêmes attributs, fonctions, visées, lorsqu'elle est envisagée dans des contextes et usages différents⁹⁵ ».

L'art dans la rue est à distinguer de l'art de rue. Ce dernier recouvre un secteur particulier au sein du secteur artistique, reconnu par le ministère de la culture⁹⁶. Il n'est pas la simple addition d'art et d'espace public. Un concert de rock organisé par la mairie aura beau avoir lieu dans l'espace public, il n'est pas répertorié comme art de rue. Ici, il ne s'agira pas de cette

⁹² LARGIER Alexandre, « Quelques figures d'utilisateurs de la SNCF », *Informations sociales* 2/2010 (n° 158), p. 122-129 URL : www.cairn.info/revue-informations-sociales-2010-2-page-122.htm.

⁹³ FLEURY Laurent, op.cit. p.25

⁹⁴ Idem

⁹⁵ KAES René, op.cit p.12, p.125.

⁹⁶ FUCHS Baptiste, *Intervention artistique en espace public, festival et pouvoirs publics*, mémoire de Sciences Po Grenoble, 2002, 97p.

catégorie institutionnalisée de l'art qu'est l'art de rue, mais simplement de la présence de n'importe quelle forme d'art dans un espace en libre accès.

Différents types d'acteurs peuvent produire de l'art dans l'espace public. Les pouvoirs publics peuvent passer des commandes pour amener l'art dans la rue. Les statues à l'effigie des « grands hommes » peuvent être vues comme des outils de domination, mais il s'agit également de nombreuses sculptures ou œuvres d'art, non porteuses d'un message politique explicite. Les colonnes de Buren en sont un exemple.

Alors que l'art dans la rue avait tendance à être marginalisé et dévalorisé, l'espace public est réinvesti dès le début du XX^{ème} siècle sur l'initiative d'artistes. Ces derniers « rejettent en bloc les formes traditionnelles de représentation et désertent les lieux institutionnels pour s'immerger dans l'ordre des choses concrètes⁹⁷. » Les lieux classiques de l'art comme les galeries d'art ou les musées sont vus comme les emblèmes du pouvoir économique ou symbolique. Des artistes désertent ces « périmètres sacrés de la médiation artistique » et exposent leur travail dans la rue. Selon eux, l'art adhère enfin au monde.

Cette inflexion est caractéristique de l'art moderne puis contemporain. L'art devient souvent engagé et l'artiste un acteur social impliqué. L'art est mis en relation avec le monde, la réalité brute est mise en valeur. Paul Ardenne définit alors « d'art contextuel⁹⁸ », c'est-à-dire l'art qui « opte pour la mise en rapport direct de l'œuvre et de la réalité sans intermédiaire », alors que les structures classiques tentent « d'arracher le spectateur aux turpitudes terrestres⁹⁹ ». La ville et sa forte concentration d'êtres humains est particulièrement affectonnée par les artistes. Elle est l'espace public par excellence, le lieu d'échange. L'intervention artistique en milieu urbain modifie les temporalités et ralentit le regard du passant. L'art contextuel se rapproche souvent de l'engagement humanitaire ou politique. « L'espace public représente le lieu où profanes et non profanes croisent les mêmes œuvres¹⁰⁰ », selon Natalie Heinich. Bien que ce ne soient pas des artistes qui aient pensé les pianos dans les gares, mais la SNCF, ces pianos s'inscrivent néanmoins dans des lieux non institutionnels d'art. Cette initiative n'est pas présentée comme de l'art. Un autre argument en faveur de l'art dans l'espace public est lié à la mission socialisatrice accordée à la culture considérée comme un élément de recomposition du lien social.

⁹⁷ ARDENNE Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 250 p.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ HEINICH Natalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, étude de cas*, Edition Jacqueline Chambon Nîmes, 1997, 214 pages, p.165.

22) *La place des arts dans la ville*

Derrière cette revendication de certains artistes ou interprètes d'être en lien direct avec le réel se cache un débat plus vaste sur la place de l'art et de l'expression créative dans la société. L'art doit-il être placé dans les lieux de vie, au même titre que les activités commerciales ou de loisirs ? Doit-il avoir une place à part, à l'écart des lieux de vie quotidienne jugés impropres à l'art ? Les urbanistes culturalistes se montrent divisés sur la question, certains le préférant au cœur des lieux de vie (Jane Jacob, Lewis Mumford), d'autres souhaitant lui vouer une place spéciale (Ebenezer Howard) car l'art mérite un lieu de qualité. Le même type d'argument est utilisé concernant les lieux de culte religieux, qui se doivent d'être majestueux, dignes d'honorer le Dieu en question. Ainsi, placer l'art, comme les lieux religieux, dans des lieux de vie quotidienne serait offensant et représenterait une injure pour les artistes.

Mais exposer ses œuvres au plus grand nombre dans l'espace public constitue aussi un risque pour les artistes de voir leurs œuvres rejetées, plus que dans les lieux clos et dédiés. Dans son ouvrage *l'art contemporain exposé aux rejets*¹⁰¹, Natalie Heinich analyse les différentes causes de rejets pour les cas des colonnes de Buren et du Pont Neuf, deux exemples utilisés où l'art est dans l'espace public. Nous retrouvons alors le côté subversif de l'art, souvent vu uniquement comme vecteur de lien et de pacification sociale. Les registres utilisés pour mettre en cause les œuvres d'art invoquent une offense à la morale, au patrimoine et un manque de signification. L'argument du beau/moche est peu utilisé pour critiquer les œuvres car est plus subjectif. Les registres utilisés pour évoquer le dispositif des pianos seront analysés.

La médiation d'une initiative à vocation artistique ou d'expression créative est centrale dans la réception de celle-ci. L'emplacement et la disposition sont partie intégrante d'un dispositif artistique. Ils auront une influence sur la réception de celle-ci. Inversement, l'image et les usages accordés à un lieu se voient modifiés par la présence ou non d'initiatives culturelles.

¹⁰¹ HEINICH Natalie, op.cit. p.40

Partie II : L'image de la gare et de l'espace autour du piano auprès des usagers

La manière dont les œuvres sont présentées au public a une influence importante sur la réception de celles-ci. Le lieu fait partie intégrante des éléments de médiation. L'image des passants sur ce lieu semble primordiale pour comprendre le sens donné aux expressions artistiques. D'après l'enquête menée, en quoi l'image du lieu, et la réception de l'initiative culturelle peuvent-elles s'influencer mutuellement ?

I. Plurivalence de l'image de la gare : entre dynamisme, nuisance et indifférence

Quelles sont les images mentales se rapportant aux gares ? Pour les comprendre, il semble important de s'intéresser au rôle de la gare dans la construction des villes et à la manière dont elles sont appréhendées notamment en urbanisme.

1. La place de la gare dans les villes : à l'écart ou au centre ?

L'enjeu autour de l'emplacement des gares traduit la plurivalence de l'image de la gare. Indispensables aux villes, elles sont devenues avec l'essor urbain du XIX^{ème} siècle des lieux multifonctionnels, symboles du progrès industriel et de la modernité. Elles acquièrent le statut de portes de la ville¹⁰². Encore aujourd'hui, elles jouent un rôle central dans l'organisation de l'espace. Selon Jean Dethier, « la gare a métamorphosé notre environnement et donc notre relation avec le milieu naturel, social et culturel¹⁰³. » Aux débuts des chemins de

¹⁰² BAN David, « Les sciences sociales françaises face à la gare. Bilan et lecture critique », *revue d'histoire des chemins de fer*, 2008, p11-18

¹⁰³ DETHIER Jean, *Le Temps des gares*, catal. expo., Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1978, p. 8.

fer au XIX^{ème} siècle, les gares étaient plutôt construites en périphérie des villes, loin du centre.

Raymond Unwin les identifie à des centres secondaires¹⁰⁴. Ce sont des lieux d'arrivée ou de départ des villes modernes, et appellent selon lui « à la même grandeur que les portes des anciennes villes¹⁰⁵ ». Elles méritent ainsi une attention particulière pour rendre l'arrivée et le départ agréable, comme par exemple en laissant un espace ouvert devant la gare, pour que le piéton ne soit pas immédiatement menacé par la circulation. L'attente doit aussi pouvoir se faire dans la tranquillité, et non au milieu des bruits de la gare.

Selon Raymond Unwin, ces bruits empêchent les gares de se trouver au centre des villes, mais ces deux pôles doivent être relativement proches et mis en communication. L'emplacement des gares dans le tissu urbain est un domaine de recherche conséquent. Les débats qui l'accompagnent présentent une certaine constance historique. Ils opposent d'un côté ceux pour qui la gare dynamise le quartier qui l'environne, et de l'autre, ceux pour qui elle le dégrade, d'après David Ban¹⁰⁶. La conception initiale de la gare comme lieu périphérique semble redevenir d'actualité.

David Ban avance que la gare n'a pas été intégrée aux cadres de l'analyse historique mis à part sous des angles architecturaux. Les architectures cristallisent la pensée politique du moment, participent à la propagande idéologique de certains régimes. En dehors de toute considération purement architecturale, quel sens donner à la gare ?

2. Les gares entre lieux et non-lieux ?

L'appellation de « non-lieu¹⁰⁷ » par Marc Augé donnée aux gares tend à être réévaluée par notre étude, qui révèle l'existence de rapports affectifs aux gares, notamment à la gare de Lyon à Paris.

¹⁰⁴ UNWIN Raymond, *Town Planning in Practice*, édité par l'auteur, 1909, traduction française par W.Mooser : *Plan des villes*, Paris, 1922.

¹⁰⁵ Idem, p.196

¹⁰⁶ BAN David, op.cit. p.42

¹⁰⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, le Seuil, 1992, 155p.

23) *Les gares, archétypes des non-lieux selon Marc Augé*

Les gares font partie de ce que Marc Augé appelle un non-lieu, c'est-à-dire «un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme¹⁰⁸». Le non-lieu, comme « mesure de l'époque ¹⁰⁹», s'oppose au lieu anthropologique, en ce qu'il ne serait pas approprié par les individus, réduit à un lieu de consommation. Il n'est ni identitaire, ni relationnel, ni historique, il n'abrite aucune société organique. Marc Augé liste les non-lieux : « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières, et les habitacles mobiles dits moyens de transports, les aéroports, les gares et les stations aérospatiales ; les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau des réseaux câblés ou sans fil¹¹⁰. »

Ces non-lieux sont des produits de ce que l'auteur appelle la « surmodernité¹¹¹ ». Celle-ci procède de la surabondance événementielle, spatiale, et de l'individualisation des références. Elle trouve son expression entière dans les non-lieux. La surmodernité, contrairement à la modernité, n'imbrique pas l'ancien dans le nouveau, mais en fait un spectacle spécifique de curiosités. Les non-lieux de la surmodernité sont des points de transit, des lieux du provisoire, de l'éphémère. La distinction entre lieu et non-lieu viendrait du fait que le premier est « pratiqué » et que le second ne l'est pas. Le récit transforme l'un en l'autre et réciproquement. Dans la surmodernité, les individus expérimentent une forme nouvelle de solitude au sein des non-lieux. Les non-lieux créent de la « contractualité solitaire¹¹² », alors que les lieux anthropologiques créent du social organique. « Les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins¹¹³. »

Les liens des individus dans les non-lieux passent par des mots, des textes, des images. Les individus ne sont censés interagir qu'avec ces textes, sans autre énonciateur que les institutions ou les personnes morales. Les textes, oraux ou écrits, envahissent les espaces, qui visent indifféremment et simultanément chacun d'entre nous, alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisaient le « lieu anthropologique ». Cet anonymat peut être vu positivement, comme une libération de la pression sociale. Il crée l'homme moyen, semblable aux autres. L'utilisateur du non-lieu a une relation contractuelle avec celui-ci, qui lui est rappelée lors de l'achat d'un produit, d'un titre de transport. Il retrouve ensuite son anonymat. La contradiction des non-lieux réside dans le fait que les individus sont identifiés, localisés à

¹⁰⁸ Idem

¹⁰⁹ Idem, p.112

¹¹⁰ AUGÉ Marc, op.cit. p.43, p.112

¹¹¹ Idem

¹¹² Idem, p.114

¹¹³ Idem, p.115

chaque entrée et sortie et pourtant, une fois à l'intérieur du non-lieu, toute identité singulière leur est enlevée. Les non-lieux se parcourent et se mesurent en unité de temps. Ils vont de pair avec les horaires à l'image des villes, dans lesquelles l'unité de temps est une référence commune à tous. Les lieux et les non-lieux n'existent jamais réellement totalement, ils s'enchevêtrent. Des critiques quant à ces analyses ont pu être émises. Les recherches iraient dans le sens d'une appropriation des lieux de voyage, comme les gares et les trains, investis affectivement et lieux de pratiques sociales ou d'activités¹¹⁴. Malgré la conception fonctionnaliste de certains espaces, comme par exemple les gares, ils ne sont pas exempts de rapports affectifs¹¹⁵.

24) *Les usages sociaux de la gare, proches des lieux anthropologiques*

Les études sur les usages sociaux de ces lieux, en tant qu'espaces publics prennent de l'essor, sous influence d'abord britannique. Certains sociologues s'inspirent des travaux de l'école de Chicago, à l'instar d'Isaac Joseph¹¹⁶. Les gares sont vues comme des laboratoires pour les sciences sociales, grâce aux rôles sociaux très divers qui leurs sont attribués. Ces différents usages sociaux des gares sont analysés par Alexandre Lagier dans son article « Quelques figures d'usagers de la SNCF¹¹⁷ », les clients n'étant finalement qu'une catégorie particulière d'usagers. Certains usagers traversent les gares, accompagnent des proches, font des courses, s'abritent, cherchent des informations. La multiplicité des usages des gares est due à son accessibilité et au fait qu'elle offre des commodités qui en font une alternative aux lieux d'asile institutionnels. L'attraction qu'elle exerce auprès des errants est renforcée par la présence de structures d'accueil et d'assistance installées à sa périphérie. Les gares ne seraient donc pas uniquement des espaces fonctionnels, simplement utilisés pour se rendre à sa destination. Elles sont appropriées différemment selon l'usage qu'il est fait de ces lieux, ce qui l'éloigne du non-lieu.

¹¹⁴ MONTULET Laurent et KAUFMANN Vincent, *Mobilités, fluidités, libertés*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint Louis, 2004, 311p.

¹¹⁵ AUDAS Nathalie, Dossier Approches urbaines insolites. La dimension affective du rapport au lieu des individus : techniques d'enquêtes comparées, *Natures Sciences Sociétés* 2010/2 (Vol. 18), p. 195-201

¹¹⁶ CLOT GOUDARD Rémi et TILLOUS Marion, L'espace du réseau : du flux au territoire. Le tournant pragmatiste engagé par Isaac Joseph, *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 23 juin 2015. URL : <http://traces.revues.org/683> ; DOI : 10.4000/traces.683

¹¹⁷ LARGIER Alexandre, Quelques figures d'usagers de la SNCF, *Informations sociales* 2/2010 (n° 158), p. 122-129 URL : www.cairn.info/revue-informations-sociales-2010-2-page-122.htm.

3. Les usages et perceptions de la gare dans la présente étude

Ces éléments d'appropriation et d'usages différenciés tendent à être confirmés par cette étude.

25) *Un rapport affectif avec la gare : entre attrait et rejet*

Un certain rapport affectif entretenu avec la gare est exprimé dans les entretiens, qu'il soit négatif ou positif. Or dans les non-lieux, il n'y a pas de rapport affectif au lieu¹¹⁸. Plusieurs images mentales interviennent lors de l'évocation de la gare. Ces images sont associées au stress, au monde et au bruit. Ces termes reviennent fréquemment. C'est un lieu de passage, ce qui peut être perçu comme désagréable. « *On n'est pas bien à la gare, il y a que du bruit, plein de gens* », confie un pianiste professionnel de 34 ans. « *A la gare, tout le monde est pressé* », argumente une étudiante, « *tout le monde court dans tous les sens* ». L'inconfort du lieu est dénoncé, notamment à cause du froid, mentionné à deux reprises. Ce lieu, « *glauque* », donne la nausée à deux enquêtées, contrairement aux aéroports, fortement plébiscités. Les commerces aux alentours, lorsqu'ils sont mentionnés, font l'objet de vives critiques, jugés souvent trop chers et peu intéressants. Dans les entretiens, la gare est peu décrite comme un endroit fonctionnel sans aucun jugement affectif, ce qui tendrait à relativiser l'approche de Marc Augé. Sur les douze personnes avec lesquelles le sujet de la gare en tant que tel a été abordé, une seule a décrit ce lieu comme un lieu fonctionnel. Ce trentenaire me dit : « *Les gares, ni plus ni moins, c'est un lieu pour se rendre à la destination* » avant de rajouter : « *depuis qu'il y a les pianos évidemment j'ai un peu une autre image.* »

Le critère de la foule et du monde est également vu positivement par certains enquêtés. « *C'est un lieu que j'aime bien. Il y a toutes sortes de gens* », exprime une dame assise. « *J'aime bien, il y a du passage, il y a de l'animation.* » « *T'as toujours un peu d'animation, des engueulades ou des machins. T'as toujours un truc à voir* ». « *La gare, c'est un endroit unique, un flux de personnes, toujours différentes, à chaque minute qui passe.* »

¹¹⁸ AUDAS Nathalie, Dossier Approches urbaines insolites. La dimension affective du rapport au lieu des individus : techniques d'enquêtes comparées, Natures Sciences Sociétés 2010/2 (Vol. 18), p. 195-201

Un autre argument positif est celui du voyage, du départ, de l'aventure. « *C'est cool quand tu pars quelque part* », indique une interrogée avant de grimper à bord. « *Moi, j'aime bien la gare, tout comme j'aime bien les aéroports, parce que c'est toujours synonyme de voyage, d'aventure. [...] Il y a des gens qui détestent ça mais moi j'aime bien* », exprime un enquêté par téléphone. Souvent en prenant un train, les voyageurs ne partent pas très loin, dans des destinations moins exotiques que lorsqu'elles prennent l'avion. La nostalgie n'est mentionnée qu'une fois. Étonnement, les retrouvailles joyeuses ou adieux déchirants ne sont évoqués par aucun informateur, tout comme le sentiment d'insécurité ni les bagages qui peuvent encombrer.

L'architecture des gares fait partie intégrante des descriptions. Les gares sont qualifiées une fois d'endroit « *luxueux* ». Les gares parisiennes sont particulièrement appréciées, en particulier la gare de Lyon à Paris, souvent citée en exemple et qualifiée de « *jolie* ». Les entretiens ayant majoritairement eu lieu dans cette gare, elle sert de référence aux informateurs dans leurs réponses. Le hall 2 est vu comme « *moins glauque* », « *lumineux* ». En revanche, la gare de Grenoble est « *nulle* », la gare à Lyon, « *pas ouf* ». La gare Montparnasse et Saint Lazard sont « *lumineuses* » également. Le choix de la gare de Lyon (*annexe 5 : plan de Paris gare de Lyon*) comme terrain d'enquête a pu biaiser les résultats concernant l'image des gares, et les résultats auraient sans doute été différents dans une gare plus petite et plus sombre, avec des plafonds plus bas comme la gare de Paris Bercy.

26) Passe-temps dans la gare : que faire pendant les temps d'attente ?

Les voyageurs et ceux qui viennent chercher des voyageurs ont des temps d'attente contraints à la gare. Comment perçoivent-ils ces moments d'attente et qu'en font-ils ? La question a été posée à treize personnes. Après « *aller au piano* », pour jouer ou écouter, les trois passe-temps les plus plébiscités, mis en avant par quatre personnes chacun sont : manger, « *être sur son téléphone* » et « *ne rien faire* » ou « *faire les 100 pas* ». Vient ensuite fumer, puis à égalité : boire un café, aller au train, lire ou écrire et se balader. Écouter de la musique (hors piano), discuter, et faire les magasins, sont mentionnés respectivement à une seule reprise.

Durant les observations, beaucoup de personnes sont sur leurs téléphones, ordinateurs ou tablettes, ou mangent. Sylvie Octobre a travaillé sur les cultures juvéniles et énonce que « leurs portables ne servent plus seulement (et d'ailleurs presque plus) à téléphoner, mais

plutôt à consommer des contenus culturels, à échanger et à communiquer par écrit¹¹⁹. » Les jeunes générations sont qualifiées de connectées. Effectivement, les interrogés qui font référence à leur téléphone pendant leur temps d'attente ont tous entre 19 et 24 ans.

En revanche, la troisième occupation observée est la lecture, qui n'est mentionnée que deux fois et dans un des deux cas uniquement si la personne n'a vraiment rien d'autre à faire. Il arrive même que des personnes interrogées lisent ou écrivent avant l'entretien mais ne l'indiquent pas lorsque la question leur est posée. Les lectures de gare sont elles considérées comme inutiles à mentionner, car il s'agit souvent de lecture de journaux gratuits, vus comme illégitimes, plus de l'ordre du passe-temps que de la lecture ?

L'ennui, le fait de ne rien faire, de ne rien avoir à faire sont mentionnés fréquemment. « *J'attends bêtement* », relate un voyageur. Le piano apparaît comme une alternative intéressante comme l'explique cette mélomane selon laquelle, dans les gares, « *il n'y a pas grand-chose de mieux à faire* ». Les personnes interrogées font état d'un certain vide à la gare, que le piano est en mesure de combler.

La gare apparaît comme un endroit avec des passes temps peu sociaux, avec peu d'échanges, d'interactions avec les personnes présentes. Les échanges autres que téléphoniques sont évoqués, mais très peu : « *je regarde les gens passer* » « *je discute avec les gens que je connais* ». Ainsi, la grande majorité des personnes qui fréquentent les gares voyagent-elles seules ? Les personnes qui fréquentent le piano sont-elles souvent des personnes seules ? Ou, les personnes que je suis allée interroger sont-elles souvent seules ? En effet, il ne m'est arrivé que deux fois d'interroger des groupes de deux, et c'est à une de ces reprises que le fait de discuter a été mentionné.

II. Zoom sur l'espace autour du piano et l'image du dispositif

Après avoir été question de la gare en général, nous allons à présent nous centrer sur l'espace spécifique autour du piano et sur les représentations qui lui sont liées, matérielles ou non et sur les rapports affectifs qui lui sont attribués.

¹¹⁹ OCTOBRE Sylvie, *Deux pouces et des neurones, les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2014, 277 p, p.7

1. Les registres utilisés pour valoriser le dispositif

Une attention particulière a été portée au cours de l'étude sur les manifestations explicites ou implicites d'enthousiasme, d'indifférence et de désapprobation par rapport au piano.

27) Percevoir l'enthousiasme ou l'indifférence

L'enthousiasme des personnes est relativement difficile à observer. Les sièges autour de la gare de Lyon sont systématiquement occupés, et ce même lorsqu'il n'y a personne au piano. Ainsi, ce lieu a le même usage qu'une salle d'attente. Parmi les personnes assises, la plupart ne changent pas d'attitude lorsque quelqu'un s'installe au piano. Sans leur poser explicitement la question, il est très difficile de déceler si les personnes sont sensibles ou indifférentes au piano. En revanche, la venue de personnes autour de l'estrade, qui restent debout, semble être un indicateur fiable.

L'enthousiasme s'observe à travers les applaudissements, relativement fréquents mais très loin d'être systématiques. Au contraire, la plupart des gens n'applaudissent pas. Toutefois, les situations d'applaudissements sont régulières ; elles apparaissent presque pour un musicien toutes les deux observations (7 situations d'applaudissement). Pour qu'il y ait applaudissements, il faut que le pianiste joue bien, avec de l'assurance et assez longtemps. Souvent, après les premiers morceaux, les personnes n'applaudissent pas, mais attendent le 2^{ème} ou le 3^{ème} morceau, le temps que les gens se mettent dans la musique, ou qu'ils se rendent compte qu'ils sont en face d'un musicien de bon niveau. Cela suppose déjà 5-6 minutes de jeu, ce qui est assez important. En réalité, la totalité des joueurs applaudis ont joué plus de 10 minutes, certains ayant pu jouer de 30 minutes à 1 heure ce qui est extrêmement rare. Aussi, les applaudissements nécessitent un nombre minimum de personnes autour du piano. Ainsi, l'endroit de la gare où est placé le piano se change en petite scène de spectacle. Les personnes qui ne jouent pas très bien comme les enfants ne sont quasiment jamais applaudis, malgré l'effort qu'ils ont pu fournir. Il serait intéressant de comparer ces observations et les situations d'applaudissements avec une autre scène dans l'espace public comme les musiciens dans les bouches de métro par exemple ou dans la rue.

Les personnes interrogées et les passants non interrogés mais dont certaines remarques ont été entendues ont une opinion largement favorable du dispositif. Ce résultat était prévisible du fait notamment que les personnes interrogées étaient celles qui jouaient ou écoutaient. Les registres utilisés diffèrent suivant si les personnes jouent ou non du piano et

suivant leur niveau de sensibilité à la musique. Nous pouvons imaginer que ces perceptions du dispositif tendent à relativiser l'idée bourdieusienne selon laquelle le goût dépend du niveau de compétence artistique de chacun. Dans un cadre plus informel, peut-être que le niveau de compétence artistique de chacun est moins déterminant pour affirmer ses goûts, les personnes se sentant moins illégitimes pour affirmer leurs goûts.

28) *Comblé le vide de l'attente*

Les personnes qui écoutent y voient principalement une manière de faire passer le temps. Ce sont des personnes avec une connaissance musicale relativement faible par rapport à l'échantillon. Le registre évoqué est essentiellement utilitaire, mais laisse poindre une dimension affective, avec un jugement personnel. Les adjectifs « agréable », « top » sont utilisés. L'idée est qualifiée de « bonne », de « super ». « *Ca détend, ça relaxe, le temps d'attendre, ça passe plus vite* », me dit un jeune homme d'origine bretonne. Le piano permet de calmer les gens énervés par les retards, comme l'indique ce pianiste : « *il y en a qui se disent, bon ok, mon train il a du retard, mais c'est un peu compensé, ils ont su faire en sorte qu'on passe un bon moment.* »

Les gens viennent quand ils « [ont] le temps », car ça « *compense le vide* », « *permet aux gens qui attendent de faire quelque chose* ». Des éléments de l'usage des lieux tendent à assimiler le lieu du piano à une salle d'attente. Les sièges sont occupés pratiquement en permanence, même si personne ne joue au piano. Après les départs de joueurs de piano, les personnes assises restent presque systématiquement à leur siège. Le piano peut lui-même être utilisé comme du mobilier : deux personnes s'en sont servies comme support pour écrire, trois autres se sont assises sur le tabouret. Les personnes s'assoient très régulièrement sur l'estrade du piano, ou sur les tables basses. Le piano permettrait-il donc de combler un manque, un vide, inhérent au lieu de la gare, que celui-ci ne parvient pas en lui-même à dépasser ? Un certain vide, inintéressant de la gare est ici pointé entre les lignes, à travers la distinction entre la bulle autour du piano et le reste de la gare.

Aussi, cet endroit compense le stress provoqué par la gare, rythmée par les horaires des trains, le passage des foules. Les vertus relaxantes du piano sont accentuées par le côté stressant, du reste de la gare. Une personne interrogée vient à la gare exprès pour écouter le piano. « *Je reste là pour me détendre, j'ai rien à faire. Je suis seul* », me dit ce vieux monsieur gare Saint-Lazare. Le piano ne compense pas le vide de la gare, mais de sa vie. On peut penser alors que la personne viendrait, peu importe l'emplacement du piano dans la ville,

qu'il soit dans une gare ou non. La gare saint Lazard est pour lui facile à rejoindre depuis son lieu d'habitation en banlieue parisienne. C'est la seule personne interrogée sur les vingt qui venait exprès aux pianos des gares pour écouter la musique, mais on peut imaginer qu'elle est représentative d'un certain usage cet espace public, partagé par d'autres personnes pour échapper à la solitude, à l'ennui. Les vertus sociales de ce dispositif, bien qu'apparemment minoritaires, sont ici pointées.

29) Améliorer l'ambiance

Derrière ce registre argumentaire de l'utilité pour passer le temps et compenser le stress de la gare, s'aperçoit un autre registre : le piano permet d'améliorer l'ambiance. L'ambiance générale se trouve modifiée par la présence du piano. Les deux types d'argumentations se rejoignent, car le temps d'attente passe plus vite dans une ambiance agréable. Les personnes qui jouent du piano utilisent plus l'argument de l'ambiance que celui de l'attente ou de la compensation d'un manque. « *C'est toujours agréable, d'entendre, d'une oreille distraite même, une petit mélodie comme ça.* », me dit un jeune homme de 21 ans, parti fumer une cigarette après avoir joué trois morceaux.

« *Quand t'entends un peu de piano, même une seconde, ça fait toujours plaisir, tu te dis, ah, c'est joli, ya de l'ambiance, c'est cool* »

« *Ici, c'est un lieu de calme, de tranquillité.* »

« *C'est magnifique. Ça génère du positif en permanence, un vrai plus S'ils veulent tout faire pour que la gare soit endroit accueillant, ils développeront de plus en plus ce genre de choses* »

« *Ça apaise l'ambiance. Des émotions dites, exprimées, ça rejoint toute personne* »

« *L'ambiance est différente, avant, c'était fade. Ça égaye un peu, ouais franchement, c'est mieux.* »

« *C'est sympa, ça met un peu de gaité dans les gares. J'aime bien, écouter comme ça.* »

L'ambiance générée par le piano tranche encore une fois avec le reste de la gare. Même dans un cadre très informel comme celui-ci, la musique peut permettre de se délivrer de la vie quotidienne, comme l'affirme Max Weber, des pressions du rationalisme¹²⁰ ? Ici, la musique délivre des pressions de la gare, du stress dont elle est à l'origine, d'après les personnes

¹²⁰ WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998, 235p.

interrogées. Une seule personne affirme que le dispositif l'aide à se détendre de manière générale, sans se référer à la gare.

30) Partager son amour de la musique et se faire connaître

En dernier lieu, le piano peut servir de scène pour : partager son amour de la musique, s'entraîner, ou se faire connaître. Là, on sort de la considération de la gare. Ce qui compte, c'est qu'il y ai du monde à cet endroit. Ce registre argumentaire est utilisé majoritairement par les personnes qui jouent.

« *C'est bien [...] pour faire partager les musiques* ».

« *C'est super, je suis pas musicien mais je suis d'une famille de musiciens* ».

« *Ça m'entraîne à jouer devant du monde, c'est cool [...]. Ça peut m'entraîner à jouer un programme de concert.* »

« *En tant qu'artistes, si on fait ça, c'est pour être un peu écoutés de temps en temps.* »

Durant les vingt quatre heures d'observation, les interventions sur le piano réellement pour se faire connaître, avec distribution de flyers ou vente de CD, ont eu lieu deux fois. Les personnes qui viennent juste pour s'entraîner en vue d'une audition d'un concert sont plus difficiles à déceler, et ça a été le cas pour une des personnes interrogées. Lorsque les personnes qui ne jouent pas utilisent ce registre argumentaire, ils ne s'incluent pas dedans. « *C'est pour les jeunes, pour qu'ils s'entraînent* », dit un vieil homme, les yeux rivés vers un jeune musicien. « *Les gens qui aiment la musique, ils partagent leur passion.* », me dit une dame d'une soixantaine d'années, en montrant les personnes autour du piano.

2. La relative absence des situations de rejet

La relative absence des sentiments de rejet de la part des personnes interrogées était prévisible, étant donné qu'elles étaient soit des personnes qui jouaient de l'instrument, soit des personnes qui écoutaient attentivement.

31) Aucun rejet manifeste auprès des personnes interrogées et des passants

Durant les observations, aucune situation de rejet liée au piano n'a été remarquée. Majoritairement, les personnes interrogées n'ont pas assisté ou entendu parler de situations de tensions autour de ce piano. Différents types de situations compliquées sont évoquées, à

savoir d'abord la volonté de plusieurs personnes de jouer en même temps. Les raisons avancées de l'absence de tensions sont l'attitude respectueuse des gens entre eux, et vis-à-vis du matériel. « *Si les gens veulent jouer, ils demandent poliment. Déjà il y a un respect, du piano, du matériel. Après les gens sont respectueux, ils laissent la personne finir* », me dit une jeune fille, partie faire un tour après avoir écouté quelques morceaux. Les situations de tensions semblent très peu probables selon ce pianiste professionnel, « *Il faudrait vraiment qu'il y en ai un qui ne veuille jamais lâcher le piano, et en même temps, un autre un peu nerveux, ça pourrait clacher, mais en général, tout le monde finit par laisser sa place.* »

Une deuxième cause de conflit pourrait être la musique jouée. Là encore, cela semble peu probable pour les interrogés car en cas de dérangement, les gens ont toujours la possibilité de partir. « *Si ça ne plaît pas aux gens, les gens partent* », « *l'espace est grand* ». La possibilité de gêne est quand même évoquée à une reprise : « *Un enfant tape sur le clavier, je pense que les gens ne vont pas supporter* ». Les commerçants, qui, eux, n'ont pas la possibilité de partir, sont mentionnés deux fois, mais pour donner des avis contraires. « *Ca peut énerver, si quelqu'un joue tout le temps la même chose, ou s'il ne sais pas jouer. Ceux qui travaillent dans les magasins, ont ça toute la journée* », me dit un jeune homme de 19 ans à propos de la gare d'Evry, bien plus petite que la gare de Lyon. « *Même si des gosses jouent 15 minutes super mal à faire n'importe quoi, après si il y a un mec qui joue bien, les commerçants sont quand même contents* », avance un autre jeune homme, optimiste. Ainsi, les personnes pour lesquelles le piano peut poser problème, sont surtout les commerçants, qui peuvent être agacés par la musique répétitive par exemple. Contrairement aux passants, ils ne peuvent pas partir.

Quelques défauts au dispositif sont pointés, dont principalement le bruit des annonces, qui couvre la musique du piano. Ils rappellent que l'on se trouve dans une gare. « *Le bruit environnant, c'est très gênant. [...] En même temps, c'est pas fait pour jouer du piano on va pas se plaindre* », relativise ce professeur de piano. Des critiques sur l'impossibilité d'entendre le piano ont été entendues. Les piano de Paris gare de Lyon, de la gare du Nord, et celui de la gare d'Austerlitz, de Bercy, sont placés tout près des voies. Ils sont vus par un nombre important de personnes mais le bruit peut être dérangeant. A la gare Montparnasse et gare saint Lazard, les pianos sont au milieu des magasins, un peu plus au calme.

32) *Le rejet implicite : départs et dégradations*

Le fait même de partir peut être considéré comme une expression du rejet. Albert Hirschman met en avant trois formes d'expression du rejet¹²¹ : départ (exit), expression du mécontentement (voice) et loyauté (loyalty), lorsque le comportement reste inchangé. Des départs après changement de pianiste sont fréquemment remarqués. Une des plus flagrantes manifestations de ce phénomène a été observée gare saint Lazard. Un jeune homme joue un morceau apparemment connu et très difficile du compositeur Frédéric Chopin. 15 personnes sont debout autour de lui, l'écoutent très attentivement. Après son départ, un nouveau jeune homme s'installe, joue de la musique plus rythmique. Petit à petit, les gens s'en vont, et au bout de quelques minutes ; il ne reste plus aucune personne debout. Ce type de situation a eu lieu à plusieurs reprises, mais parfois de manière moins évidente, et il était difficile de savoir si les gens partaient à cause de leur train ou à cause de la musique. Dans ce cas précis, c'était explicite pour certaines personnes, qui demandaient au pianiste de continuer à jouer du Chopin.

Les dégradations peuvent être l'expression d'un certain rejet. Rien de tel n'a été observé mais certaines situations ont été racontées : des personnes qui éteignent leurs cigarettes sur le piano, renversent du liquide, ou tapent très fort sur les touches. Lors de la découverte de ces pianos, plusieurs informateurs ont très vite pensé aux possibilités de dégradations, augmentées par le nombre de personnes qui passent devant. Ces informateurs sont alors convaincus du côté provisoire du dispositif, à cause justement des dégradations. « *Je me suis dit qu'ils ne résisteraient pas longtemps et qu'il y aurait forcément des trucs qui partiraient en live* », m'explique un jeune homme de 24 ans, contacté par téléphone.

III. L'espace du piano, un lieu au cœur d'un non-lieu ?

L'espace autour du piano par certains aspects tranche avec le reste de la gare, dans les discours et dans l'arrangement du lieu, mais des similitudes sont aussi à observer.

¹²¹ HIRSCHMAN Albert, *Exit, Voice, and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations, and State*, 1970, Etats-Unis, 210p.

1. La gare de Lyon, et la bulle du piano, des non-lieux ?

Dans le cas de la présente étude, décrite en introduction, nous sommes effectivement dans un cas hybride, avec des éléments du non-lieu et des éléments du lieu. Les gares sont décrites comme les archétypes des non-lieux par Marc Augé. En effet, les rapports y sont impersonnels, anonymes, comme le rappellent des enquêtés. « À la gare, tu vas pas parler aux gens », explique une jeune fille attendant sa correspondance. L'espace autour du piano, que nous pouvons appeler la « bulle du piano », offre à voir des caractéristiques distinctes du reste de la gare.

33) *Un passage minuté et volontaire*

Les deux éléments des non-lieux qui se retrouvent le plus dans cette bulle sont la prégnance de l'unité de temps et le côté provisoire du passage de chacun. Tout d'abord, le temps est surveillé de très près, à la fois par les personnes qui écoutent et celles qui jouent. Il est arrivé qu'une personne qui joue se lève aussitôt du piano après avoir regardé sa montre et se précipite vers les quais. Le passage près du piano est éphémère. Le temps moyen de jeu n'est que de huit minutes. Les personnes qui écoutent ne passent pour la grande majorité moins de 15 minutes d'affilé à cet endroit.

Les gares peuvent être en partie assimilées à des lieux de consommation, mais c'est déjà beaucoup moins le cas pour la bulle du piano. Bien sûr, il arrive fréquemment que les personnes mangent, boivent, et lisent à cet endroit, et dans ces cas là, le lieu est effectivement interchangeable avec un autre lieu avec des sièges et des tables. Toutefois, les personnes interrogées évoquent en grande majorité être venues là pour écouter le piano ou en jouer, et ne restent pas là par hasard ou pour trouver une place assise. Ces réponses sont aussi dues au fait que les personnes interrogées jouaient du piano ou écoutaient de manière apparemment attentive.

34) *Atténuation de la situation d'anonymat et possibilités d'appropriations*

Dans la gare et au piano, les personnes gardent leur anonymat, mis à part lors de l'achat des billets, mais ce n'est pas le cas de tous les usagers de la gare, comme le montre l'article

d'Alexandre Lagier cité précédemment¹²². Certains viennent chercher des informations, accompagner des proches, ou juste passer le temps. L'étude ne nous permet pas de dire si l'espace autour du piano compte plus ou moins de voyageurs de la SNCF, en comparaison à l'ensemble de la gare. Ceux qui ne voyagent pas n'ont à aucun moment à montrer leur identité, montrer leur innocence comme le dit Marc Augé dans les non-lieux. Il n'y a donc pas nécessairement de solitude contractualisée. Toutefois, la situation d'anonymat peut rester totale tout au long de leur passage à la gare, ou au piano. La coprésence corporelle n'implique pas forcément d'interaction¹²³. Mais l'anonymat peut être rompu autour du piano, plus facilement que dans le reste de la gare. « *Quand t'es dans une gare, tu vas pas aller dire bonjour à quelqu'un comme ça, et là, ça peut créer de liens* », commente une enquêtée, partie faire un tour dans les magasins avant de revenir au piano. En effet, les personnes engagent la conversation, et ce souvent avec la personne au piano. Le joueur de piano peut alors révéler des éléments de son identité, ou de sa vie personnelle. Une personne a été entendue dire son âge, et beaucoup indiquent leur temps de pratique de l'instrument, et les morceaux joués. Il a été reporté lors d'un entretien que des liens non éphémères ont été noués, des personnes s'étant retrouvées pour enregistrer de la musique. En même temps, certaines personnes avouent ne pas trop aimer échanger sur elles-mêmes, préférant limiter les contacts.

Le non-lieu n'est pas approprié par les personnes. Dans les cas du piano, certaines personnes peuvent venir exprès pour jouer ou écouter, il semble qu'elles se familiarisent avec cet espace qui prend une autre signification pour elles qu'uniquement un endroit de passage comme c'est souvent le cas dans les non-lieux. D'après l'étude, ces comportements ne sont pas complètement marginaux. Parmi les personnes interrogées, le quart affirme venir régulièrement ou être déjà venu à la gare exprès pour le piano, majoritairement pour y jouer. De la même manière, l'ensemble de la gare peut aussi être un lieu où les personnes viennent passer du temps et auquel une valeur affective est attribuée.

35) Arrangement de l'espace autour du piano, rupture avec le reste de la gare

Une certaine valeur affective peut également être attribuée à la « *bulle du piano* », du fait qu'elle a été aménagée à l'image d'un salon de thé. Selon Erving Goffman, toute expérience renvoie à un cadre donné¹²⁴. Ce cadre est le « dispositif cognitif et pratique d'organisation de

¹²² LARGIER Alexandre, Quelques figures d'usagers de la SNCF, *Informations sociales* 2/2010 (n° 158), p. 122-129 URL : www.cairn.info/revue-informations-sociales-2010-2-page-122.htm.

¹²³ GOFFMAN Erving, op.cit. p.11

¹²⁴ GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, 576p.

l'expérience sociale qui nous permet de comprendre ce qui nous arrive et d'y prendre part. Un cadre structure aussi bien la manière dont nous définissons et interprétons une situation que la façon dont nous nous engageons dans un cours d'action¹²⁵. » Ainsi, le cadre induit les perceptions des situations et les comportements adaptés. Ici, le cadre, dans le sens de l'aménagement du lieu, se veut différent du reste de la gare, ce qui entraîne des appropriations spécifiques. Deux estrades en parquet sont posées, une pour accueillir le piano, et une autre les sièges. Les sièges rouges, les tables basses et les lampes apportent une ambiance différente à ce lieu. Un tapis est posé sous le piano, selon la photo ci-dessous :



Photo prise par Victoire Dupont, Paris Gare de Lyon, samedi 2 mai, 15h30

Or, cette mise en scène est une spécificité de Paris gare de Lyon, contraste par exemple avec la gare d'Austerlitz ou de Bercy :



Photo prise par Victoire Dupont, Paris gare d'Austerlitz, lundi 4 mai, 12h10

¹²⁵ JOSEPH Isaac, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF, 1998, p.123



Photo prise par Victoire Dupont, Paris gare de Bercy jeudi 7 mai, 9h15

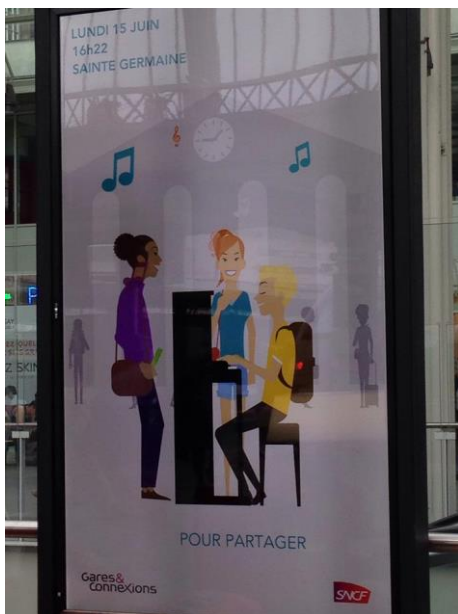
L'aménagement du piano à Paris gare de Lyon se veut joli et confortable. Il tranche avec l'aménagement du reste de la gare sans parquet ni tapis, ni sièges dédiés. Cet aménagement spécifique est noté par les passants interrogés. Un d'eux se rappelle même de la période où cet aménagement a été installé : « *depuis Noël dernier ils ont mis des petits sièges rouges, les gens peuvent se poser* ». Cette mise en scène est spécifique à Paris gare de Lyon, et peut influencer l'appropriation des lieux. La même personne rajoute : « *Il y a vraiment une vraie disposition, c'est bien foutu à gare de Lyon.* » « *Même si personne ne joue, c'est confortable et joli* », commente un autre pianiste avec enthousiasme. La présence de sièges vus comme confortables limite la brièveté des passages. Dans d'autres gares sans cet arrangement de l'espace, les appropriations sont sans doute différentes. L'espace prend donc un autre sens qu'uniquement celui de jouer ou écouter du piano, de par son arrangement, l'installation de jolis sièges. Il tend à ressembler à un salon de thé, ou à un petit café-théâtre. Cet argument tend à éloigner cet espace du non-lieu, au contraire de l'ensemble de la gare, vue comme peu confortable.

36) Construction de deux types de voyageurs

Les textes, mots et images sont omniprésents, ce qui nous rappelle le non-lieu. Dans la gare, il s'agit des annonces de train, des panneaux des arrivées et départs, et de toutes les indications, par exemple dans la queue ou aux guichets automatiques, ainsi que toutes les consignes de sécurité. Un message oral rappelle régulièrement l'interdiction de fumer dans

l'enceinte de la gare. Les textes ou images dans ces cas là visent indifféremment et simultanément chaque personne. Les messages ne sont pas absents de la zone du piano. Une pancarte « A vous de jouer » est installée au dessus de l'instrument, « *ce piano est mis à la disposition des voyageurs pour un usage artistique, ludique et non lucratif* ». Ainsi, une certaine utilisation du piano est prônée.

Des images défilent sur les écrans de part et d'autres du piano, mettant en scène des personnes jouant et écoutant du piano, le sourire aux lèvres, avec le message « *Un piano pour partager, pour s'évader, pour s'amuser, pour passer le temps, pour se lancer, pour vous.* » Les personnes qui écoutent ou qui jouent sont des familles ou des personnes seules, des jeunes ou des moins jeunes, des hommes ou des femmes, mais surtout des voyageurs comme en témoignent leurs bagages. Le dispositif s'adresse-t-il spécifiquement à la catégorie d'usagers que sont les voyageurs ?



Photos prises par Victoire Dupont, Paris gare de Lyon, le 15 juin à 16h22

Les personnes interagissent donc avec les textes, derrière lesquels se cache l'institution, comme dans les non-lieux de Marc Augé. Toutefois, les personnes n'interagissent pas qu'avec ces textes, ces images, comme le montrent les nombreuses fois où le dialogue est engagé autour du piano. Les non-lieux construisent un homme moyen, semblable à l'autre, et sans identité singulière. Au contraire, l'espace autour du piano polarise presque deux catégories de personnes, à savoir celles qui savent jouer au piano et celles qui ne savent pas. Ainsi, les personnes qui jouent bien au piano se différencient du tout venant, acquièrent une identité bien singulière si bien qu'après avoir joué, les passants s'intéressent à

elles en tant que personnes particulières, les félicitant ou s'intéressant à leur parcours. Les images sur les écrans mettent en scène ces deux comportements attendus des voyageurs : jouer ou écouter. Le fait de jouer, de montrer que l'on sait jouer, peut être vu comme une stratégie de distinction, tout comme le répertoire musical interprété. Il serait inapproprié de parler de lieu identitaire ou relationnel, qui abrite une société organique. Nous sommes dans un entre deux. Marc Augé précise bien que les lieux et les non-lieux n'existent jamais totalement. On retrouve cette ambivalence auprès des enquêtés, suivant le niveau d'appropriation du dispositif.

2. La revalorisation du lieu de la gare dans les discours

Suite à l'installation des pianos, il semble que l'image entière de la gare peut se modifier d'après les discours des interrogés. De nouveaux usages de la gare apparaissent.

37) L'image positive du dispositif a-t-elle un impact sur l'image de la gare ?

Selon Erving Goffman, les cadres fixent les représentations de la réalité. Les pianos ont ainsi une influence sur l'ambiance, le climat du lieu de la gare puisque même quand les personnes n'écoutent pas intentionnellement le piano, il leur arrive aux oreilles. Les passants ont alors exactement le même usage de la gare qu'en l'absence du piano. Ils ne s'arrêtent même pas forcément écouter, mais entendent sur leur chemin. « *Quand t'entends un peu de piano, même une seconde, ça fait toujours plaisir* », me dit une jeune fille pressée. « *C'est toujours agréable, d'entendre, d'une oreille distraite même, une petit mélodie comme ça* », commente un jeune homme. Le piano, lorsqu'il est joué, est remarqué et implique une réaction de la part des usagers. Il devient une partie intégrante de la gare, associé à celle-ci. L'image de la gare peut ainsi être modifiée par la présence de piano, et ce en particulier auprès des personnes qui jouent de l'instrument. « *Les gares [...] depuis qu'il y a les pianos évidemment j'ai un peu une autre image, ils ont bien joué leur truc* », affirme un professeur de piano, recontacté par téléphone, qui qualifie la gare maintenant « *d'agréable* ». « *Avec l'endroit autour du piano, les sièges, quand on vient dans une gare, on y passe forcément un bon moment, parce que déjà c'est joli, et si on prend le temps d'en profiter, c'est confortable* », commente un passionné de piano. « *La gare est un lieu de rencontre aussi. Des gens sont venus me proposer d'enregistrer avec eux* », me dit un lycéen et élève au

conservatoire. Il assimile ainsi l'ensemble de la gare à la « bulle » du piano. Ses rencontres autour du piano lui permettent de dire que la gare est un lieu de rencontre. Clairement ici, le piano a un impact fort sur l'image mentale de la gare.

38) Des usagers d'un type nouveau

La mise à disposition de pianos peut aussi modifier les usages liés à la gare. Celle-ci peut devenir un endroit où l'on vient spécifiquement pour jouer du piano, sans objectif de prendre un train, de rejoindre un proche ou pour s'abriter. La gare est fréquentée pour des motifs nouveaux : s'entraîner au piano, jouer devant du monde, se faire connaître, apprendre des morceaux. Les personnes qui viennent exprès à la gare pour le piano le font majoritairement pour jouer, mais il est arrivé que ce soit pour écouter. Sur les sept personnes qui jouent qui ont été interrogées pendant plus de quinze minutes, quatre affirment être déjà entrées dans la gare exprès pour le piano :

« La majorité du temps où je viens, je n'ai pas de train. Si j'ai un train, alors là c'est encore plus l'occasion »

« Des fois je sais que je suis près d'une gare, j'y vais exprès. [...] Je suis souvent sur la ligne A, ça m'arrive de passer par gare de Lyon et de descendre exprès pour aller jouer. »

« Si je passe à côté d'une gare, je viens jouer »

« Ça m'est arrivé une fois, un dimanche, j'avais rien à faire, je suis venu jouer du piano »

Il semble que le fait de venir exprès à la gare pour le piano reste relativement exceptionnel pour deux des quatre joueurs, très régulier pour les deux autres. Une autre personne affirme qu'elle y pense et qu'elle pourrait le faire. Seules deux personnes disent jouer aux pianos des gares uniquement lorsqu'elles doivent venir à la gare.

Dans l'échantillon des entretiens de plus de quinze minutes avec des personnes qui écoutent le piano, une personne déclare venir à la gare uniquement pour cette activité d'écoute. C'est pour cette personne une pratique quasi quotidienne, qui l'aide à sortir de sa solitude. Il trouve dans la « bulle » du piano un lieu reposant. Il apprécie le lieu en général, qu'il trouve lumineux, mais déteste les magasins autour.

Les pianos peuvent donc changer le sens donné à la gare. Il arrive que dans les discours, la gare et l'espace du piano soient assimilés, confondus. Plus uniquement un lieu de passage, la gare devient un lieu de vie, où il y a un certain plaisir à venir : en effet, les personnes à qui il arrive de venir exprès à la gare pour le piano ont une image de la gare globalement plus positive de la gare que les autres. Est-ce que ces personnes avaient déjà une

image positive de la gare avant de venir y jouer ? Parmi les personnes qui ne viennent jamais exprès à la gare, deux ont une image positive de la gare. En revanche, pour les personnes, qui vont ou écoutent le piano par hasard, sans intention préalable, l'image de la gare reste globalement négative. Le froid, le monde, le stress sont déplorés. Le piano contribue cependant à atténuer le stress.

3. Le dispositif favorise-t-il les interactions sociales ?

Le piano et la musique en général, sont vus comme propices aux interactions sociales chez une majorité d'interrogés. Ces interactions sociales font défaut dans le reste de la gare.

39) *La convivialité des lieux*

Les interactions sont « cette classe d'évènements qui ont lieu lors d'une présence conjointe et en vertu de cette présence conjointe¹²⁶. » Goffman rappelle que la coprésence corporelle « n'implique pas nécessairement que les gens entent vraiment en interaction les uns avec les autres¹²⁷. » Il parle de « civile inattention ». Les gens prennent en compte la présence des autres, tout en acceptant l'anonymat. Ils peuvent se manifester certains égards. « Chacun accorde à autrui assez d'attention visuelle pour montrer qu'il se rend compte de sa présence, tout en limitant l'attention qu'il lui porte afin d'exprimer qu'il ne constitue pas un sujet particulier de curiosité¹²⁸. » Les interactions que l'on peut juger arbitrairement de positives (sourires, bonjours, discussions) semblent être un enjeu fort de la valorisation de l'espace du piano. Les représentations associées à cet espace sont corrélées à la fréquence et à l'intensité des rapports humains, à la qualité de ceux-ci.

Les interactions sociales dans l'espace public qu'est celui du piano ressemblent en partie au modèle décrit par Goffman. Elles tendent aussi à s'en écarter, en allant au-delà de la simple attention visuelle, ou d'éviter de s'offenser, et si tel est le cas, de réparer les offenses. Des échanges peuvent exister entre les personnes qui ne jouent pas, les personnes assises, même s'ils paraissent éphémères et superficiels. Ils se résument souvent à des « bonjours », des sourires, lorsque quelqu'un s'assoit et que les sièges alentours sont occupés. Les personnes demandent si la place est libre avant de s'asseoir. Il m'est arrivé qu'une dame me

¹²⁶ GOFFMAN Erving, op.cit. p.11, p.7

¹²⁷ Idem

¹²⁸ QUERE Louis (idem.p.24) se réfère à : GOFFMAN Erving, Behavior in public places. Note on the social organisation of gatherings, N.Y. The free press.

demande de lui garder ses affaires, alors qu'elle allait chercher des informations. En effet, la configuration des sièges entraîne non pas une promiscuité, mais une convivialité. Les sièges rouges sont disposés un peu comme dans un salon de thé, avec une table basse au milieu (*annexe 6 : plan de l'emplacement du piano Paris gare de Lyon*). Les sièges dans le reste de la gare sont beaucoup plus collés les uns aux autres, mais ils sont alignés et non face à face, moins propices aux contacts visuels, pourtant prédominant dans les grandes villes¹²⁹. Les rapports semblent, autour du piano, se limiter à la thématique du partage de l'espace : arriver dans l'espace, s'asseoir ou non, laisser sa place, laisser ses affaires. A trois occasions, ce qui reste rare, les personnes assises font des commentaires à voix haute, à destination des autres personnes assises (« *c'est joli* », « *c'est beau* », « *ouah* ») et alors, la conversation pourrait s'engager, ce qui est rarement le cas, sauf lorsque le pianiste est l'un des interlocuteurs.

40) Le pianiste, au cœur des interactions

Les interactions s'éloignent du modèle décrit par Goffman lorsque le pianiste est l'un des interlocuteurs. Les personnes qui jouent affirment en effet discuter avec d'autres personnes, autour de ce piano. Elles sont souvent abordées par les personnes qui écoutent, curieuses de connaître les morceaux joués, mais aussi pour en savoir plus sur le pianiste, sa pratique de l'instrument. Ensuite, les discussions peuvent dériver sur d'autres sujets.

« Une fois, on m'a demandé ce que j'avais joué. Moi je demande aussi »

« Des gens qui me disent, ma journée était mal engagée et là, vous m'avez remis du peps »

« J'allais leur parler après, ils me donnaient des conseils ».

« Il y avait une fille qui jouait super bien. Je suis allée la voir et on a discuté, pendant 10 minutes, de tout et de rien ».

« Ça arrive assez régulièrement, soit des gens qui écoutent et puis ils disent merci en partant, pendant que je suis en train de jouer, et donc on s'échange un petit sourire et puis un petit merci quoi. Soit ya des personnes qui viennent dire merci, poser des questions, et puis je suis pas fermé quoi, donc yen a parfois on lance une discussion. »

De telles situations ont effectivement souvent été observées. Les personnes qui écoutent sont particulièrement intéressées par les personnes qui jouent bien. Le même pianiste peut ainsi répondre plusieurs fois aux mêmes questions posées par différentes personnes. La gare de Lyon à Paris, un jeudi à 22h, se vide. Sur les sièges rouges, un jeune garçon accompagné de sa maman échange avec un pianiste, en même temps que ce dernier joue. Ils

¹²⁹ SIMMEL Georg, op.cit. p.17

discutent de la musique, rigolent, le garçon félicite le joueur. L'homme demande aux personnes autour si elles veulent jouer, fait défiler ses partitions, parle des chansons, plaisante. En partant, le garçon dit « *Au revoir, j'espère qu'on se reverra.* », auquel l'homme répond « *Oui, bien sûr qu'on se reverra* ».

Ces liens entre les gens sont souvent centrés sur le pianiste. Les personnes, lorsqu'elles écoutent, observent ces situations de loin, sans être vraiment concernées.

« *Il y a des gens qui se parlent, souvent. Quelqu'un qui vient, pose des questions, à la personne qui joue.* »

Il peut y avoir alors une certaine dimension pédagogique, les non connaisseurs en apprennent sur les compositeurs, ou peuvent apprendre quelques techniques de jeu, ou sur le milieu musical, comme en témoigne ce professeur de piano : « *Ils discutent parce qu'ils ont un membre un peu jeune de la famille qui est dans la musique aussi, ils posent des questions, pour savoir comment ça se passe, voilà, un peu de tout. [...] On m'a déjà posé des questions théoriques, des choses comme ça.* »

Ces échanges semblent se centrer autour du pianiste, avec un effet assez vertical. Ce sont les spectateurs qui entrent en contact avec le joueur de piano, pour lui demander des renseignements sur lui, ou sur les morceaux. Ensuite, la conversation peut bien sûr dériver sur d'autres sujets, dans un schéma plus horizontal. Un type de relation souvent décrit sont les échanges entre les initiés, les musiciens, qui échangent leurs goûts sur la musique. Ainsi, ces types d'échanges semblent exclure les non initiés. L'instrument peut être vu comme générateur de lien social, mais principalement pour les personnes qui jouent, avec lesquelles la conversation est engagée. Dans la majorité des cas, les gens qui écoutent ne vont pas engager la conversation. L'omniprésence du portable autour du piano est-elle un frein au lien social ?

Ces interactions peuvent participer du changement de l'image de la gare, lieu qui a pu être décrit comme « *un lieu de rencontre* ». Les interactions peuvent être aussi plus simples, plus brèves : un merci, un applaudissement, un sourire. Les échanges ont aussi lieu entre initiés. « *Souvent j'ai vu un pianiste jouer, un autre arrive, appuie sur l'épaule, et ils commencent à discuter* », me dit un pianiste. « *On est amené à rencontrer d'autres pianistes en permanence* », me confirme un autre.

41) « Le piano c'est la base, tous les instruments peuvent s'ajouter »

Ces formes d'interactions, si modestes soient elles, ne sont pas à négliger, surtout dans un lieu comme la gare, peu propice à ce type d'échange, en l'absence d'intermédiaire, de tiers, pour favoriser les interactions. Au contraire le piano, et l'instrument de musique en général, sont vus comme des vecteurs de lien social, si infime soit il. Les entretiens révèlent que la musique et l'instrument sont vus comme rassembleurs.

« Un instrument comme ça en libre accès, ça favorise les rapports humains. Avec le piano, ça se fait vraiment sans y penser ».

« La musique permet la rencontre. Un instrument rassemble toujours. »

Ces rencontres peuvent prendre la forme de discussion, mais le piano permet aussi que plusieurs personnes jouent ensemble, à deux sur un piano, ou de mélanger les instruments, y ajouter des voix. Les protagonistes se connaissent parfois, mais ce n'est pas toujours le cas. Les personnes interrogées me racontent leurs expériences de jeu à plusieurs avec des inconnus :

« A La Rochelle j'attendais, j'avais mon violon, je vais jouer avec la personne qui était au piano. Lui il savait jouer un peu du violon, il m'apprenait un peu des trucs. »

« Une fois, il y a un mec avec qui j'ai discuté, on a fait une impro tous les deux. »

D'autres interrogés sont les témoins de ces situations. Une jeune fille me parle d'un souvenir à la gare Saint Lazare, où quelqu'un avec un « *genre de petit piano électrique, avec des petits souffleurs dessus* », accompagnait la personne au piano. Ces événements ne sont pas organisés, ou en tout cas ils ne sont pas ressentis comme tels par les informateurs. Pendant les observations, un mélange de la sorte a été remarqué une fois, avec un petit garçon venu jouer, et des jeunes filles l'accompagnant avec le chant. Sinon, les personnes qui jouent sont à 90% seules. Dans les rares cas de quatre mains, les personnes se connaissent. Deux mélanges de chant et piano a été entendus. Il s'agissait une fois d'un groupe déjà constitué, en témoignent les flyers distribués et l'autre fois sûrement d'un groupe d'amis.

42) Une recherche d'interaction non unanime

Les interrogés qui pensent que ça ne rapproche pas spécialement sont assez rares. Un quart de l'échantillon évoque la musique comme quelque chose d'individuel, qui se ressent personnellement. Les émotions liées à la musique peuvent difficilement se partager avec une

autre personne qui n'aura pas la même sensibilité. Un autre argument concerne le côté peu convivial du lieu, peu propice aux échanges, mais plus au passage.

« *Je trouve c'est assez individuel, une musique, quand t'aimes une musique, c'est un peu que toi qui l'aimes. La personne à côté, va pas ressentir la même chose. Une musique te transporte et l'autre à côté, ça lui fait rien* », relate ce jeune diplômé.

Certaines personnes qui jouent limitent volontairement les contacts. Dans un espace public, elles n'ont pas forcément envie de nouer des liens, ce n'est pas le cadre pour ça.

« *Ça m'arrive qu'on vienne me parler, mais moi je vais pas parler aux gens non* », raconte une inspectrice du travail. Trois des personnes qui jouent avouent que les applaudissements, qui peuvent être considérées comme une forme d'interaction sociale, les gênent. Même si ça peut leur faire plaisir, elles préfèrent que les gens n'applaudissent pas, et hésitent ainsi à applaudir pour les autres, de peur de les perturber. « *Je pense que je préfère quand ils applaudissent pas, comme ça je peux jouer tranquillement. C'est un truc qui me met un peu mal à l'aise j'avoue* ».

Partie III : Les appropriations de l'instrument et représentations, de la musique et de la culture

La présence du piano joue donc un rôle dans la redéfinition de l'image de la gare. Nous allons voir à présent comment ce dispositif est approprié par les passants. Que nous disent ces appropriations sur les représentations du piano, et plus largement de la musique, de l'art ? Traduisent-elles des sentiments de légitimité ou d'illégitimité ?

I. Quelles appropriations de l'instrument, en l'absence de médiation ?

La seule médiation existante sur l'utilisation du piano sont les messages sur les écrans, de part et d'autre de l'instrument, et sur la pancarte au dessus. Ils indiquent à quoi sert le piano : partager, s'évader, s'amuser, passer le temps, se lancer. Son but est « ludique, artistique, et non lucratif ». L'occupation du piano, en l'absence de règles précises (temps de jeu maximum, âge minimum,...), peut laisser apparaître les constructions sociales de la société en question. Toute utilisation, appropriation de l'espace public ne peut pas être vue comme naturelle, mais comme le reflet d'attitudes socialement normées.

1. Les représentations de cette utilisation

L'occupation du piano a été chiffrée quantitativement mais aussi étudiée à travers l'image que ce font les interrogés de cette occupation. D'après eux, qui joue au piano dans les gares ?

43) Un piano occupé par les expérimentés

Lorsque la question : « Qui joue sur ces pianos des gares ? » est posée, la réponse quasi systématique est de dire que comme le piano est pour tout le monde, tout le monde joue, au même titre que tout le monde écoute d'ailleurs. « *Il y a vraiment de tout. Les personnes qui vont s'installer devant le piano sont aussi diverses que les voyageurs* », exprime un jeune homme gare d'Austerlitz, comme si l'absence de barrière matérielle allait entraîner une utilisation représentative de la population des gares, à l'inverse des analyses de Bourdieu.

Lorsque la question porte spécialement sur une catégorie de personnes, les réponses peuvent se faire plus tranchées. Parmi l'échantillon à qui la question a été posée, plus des deux tiers pense que les personnes qui jouent ont une certaine maîtrise du piano. Le fait que « *Souvent, ils savent jouer* » « *la plupart joue bien* » étonne d'ailleurs les enquêtés. Une personne estime « *qu'assez souvent, c'est des gens qui débutent, ils font des musiques pas très élaborées* ». Cette idée s'accompagne d'une vision assez normative sur qui doit jouer ou ne pas jouer, en fonction du niveau de jeu. Dans la mesure où le piano est entendu par les passants, la musique jouée se doit d'être agréable. Autrement, le dispositif perdrait de son intérêt. Rappelons que selon les enquêtés, il sert avant tout à rendre l'attente agréable, à s'occuper, combler l'ennui des gares.

« Je pense que c'est que des gens qui savent jouer qui jouent. Ça c'est bien. Si c'est pour entendre du bruit, un gamin qui fait du bruit, ... »

« Celui qui joue pas bien, il va pas jouer. Parce qu'il va faire des fausses notes. Quand il y a un appareil à musique, il faut savoir jouer de cet instrument, parce que sinon.... »

« Je vais pas jouer même pour m'amuser, parce que je sais que moi ça me saoulerait d'entendre des gens qui font n'importe quoi, alors j'ai pas envie de saouler les gens ».

Le piano sert à faire plaisir aux autres, et s'il est utilisé par des gens qui ne savent pas jouer, cette fonction n'est pas remplie. Parmi les personnes interrogées qui ne jouent pas, aucune ne manifeste l'envie d'aller essayer sur ce piano, même si certaines aimeraient apprendre le piano. La principale raison est qu'elles ne savent pas jouer.

« Je joue pas je sais pas jouer, juste au clair de la lune et encore ; il faudrait que j'écoute les notes. Mais si j'étais balèze au piano, je jouerais ! », me dit une voyageuse en escale.

Au contraire, certains enquêtés acceptent voire valorisent le fait que des novices essaient. Est-ce par consensualité, pour ne pas paraître hautain, surtout qu'il s'agit dans les deux tiers des cas de personnes qui jouaient ? Jouer au piano peut ainsi amuser les débutants, les entraîner, ou permettre un premier contact avec l'instrument. « *Même si on ne sait pas jouer,*

c'est un bonheur, parce que l'instrument on le découvre, alors qu'on n'a pas régulièrement l'occasion d'être vraiment devant un clavier de piano, de le toucher, de voir comment ça marche», argumente ce pianiste d'origine niçoise.

44) Les jeunes sur le devant de la scène, les femmes et personnes âgées en retrait

En creusant un peu la question des joueurs, certains informateurs témoignent de leur jeunesse, mais dans une plus faible proportion que le niveau de jeu. « *C'est souvent des jeunes, regarde, lui, il est jeune* », remarque un interrogé. Ce sont « *plutôt des jeunes* », c'est-à-dire moins de 40 ans. En effet, 40 ans correspond en France à environ la moitié de la vie. Les personnes s'interrogent : est-ce que les personnes âgées ne savent pas jouer du piano ? Est-ce que ça ne « *les amuse plus* », contrairement aux jeunes, plus aventureux ? D'autres interrogés estiment qu'il y a « *tous les âges* », c'est notamment le cas d'une personne âgée. Notons que les personnes interrogées sont relativement jeunes. La moyenne d'âge des douze personnes vues pendant plus de quinze minutes est de trente ans. Lors des souvenirs évoqués, à la suite de la question « *Y-a-t-il des musiciens qui vous ont marqué ?* », la moitié évoque des pianistes jeunes, et même des enfants dans trois cas, comme cette voyageuse, qui raconte le souvenir « *d'une petite fille de huit ou dix ans, qui avait l'air de jouer avec beaucoup de plaisir, le cartable sur le dos* ». Les jeunes, les enfants, surprennent les passants, amateurs de piano ou non, par leur niveau de jeu, et leur entrain. Un pianiste se rappelle « *de petits jeunes comme ça, qui payaient pas de mine, et qui envoyaient du gros Beethoven, très bien.* »

La faible présence de filles n'a été soulevée que deux fois, parmi les dix entretiens où la question a été posée : « *Garçons fille je sais pas, [...] je vois peut être un tout petit peu moins de filles* » ; « *J'ai vu que des mecs. J'ai jamais vu de filles jouer non* », disent-ils. Sinon, la réponse courante est de dire qu'il y a autant de filles que de garçons qui jouent. Cette réponse concerne huit personnes. Ils n'argumentent souvent pas, mais indiquent juste qu'il y a les deux, car selon eux il y a de tout : « *tous les âges, tous les sexes, tous les caractères* ». Les deux qui indiquent voir plus de filles sont des garçons. Aucun ne s'essaie spontanément à donner d'explication. « *Je sais pas, je vais donner des propos sexistes* », ironise l'un d'eux. Lorsque j'indique au second qu'effectivement, il y a moins de filles, il se demande si « *ça voudrait dire qu'elles sont plus timides que les garçons ?* » Professeur de piano, il affirme avoir beaucoup d'élèves filles.

2. Occupation du piano suivant le temps et le niveau de jeu, le sexe et l'âge

A présent, il semble intéressant de comparer les représentations au sujet des personnes qui jouent au piano dans les gares avec le relevé quantitatif effectué pendant les 24 heures d'observation.

45) *Méthodologie de comptabilisation*

Lors des séances d'observation, le nombre de personnes venant jouer a été comptabilisé. L'unique critère est d'avoir au moins enfoncé une touche. Ce que nous appellerons les « joueurs », ne se sont donc pas forcément assis, ont pu rester au piano juste quelques secondes. 106 joueurs ont été listés sur les 24 heures d'observation. Les personnes qui s'assoient sur le tabouret sans enfoncer de touche ne sont pas comptabilisées, ainsi que les enfants qui grimpent autour du piano. Ce choix permet de distinguer de manière claire les joueurs et les non joueurs. Des critères de temps, de niveau de jeu, auraient impliqué des biais méthodologiques, et auraient écarté toutes les personnes qui découvrent l'instrument, alors qu'elles sont centrales dans l'étude de l'accessibilité de la musique.

Pour chaque joueur, les caractéristiques observées sont : le sexe, l'âge, le temps de jeu, et le niveau de jeu. Le terme de sexe est préféré à celui de genre. Le terme de genre véhicule un aspect identitaire. Or, il n'a pas été demandé aux personnes si elles se sentaient hommes ou femme. Le sexe a été uniquement déduit par les observations, en fonction des représentations sociales de ce qui est homme et ce qui est femme de la part de l'enquêtrice. Lorsque c'était possible, le style de musique, les morceaux ont été notés, mais de manière trop peu systématique pour les utiliser dans l'analyse quantitative. (*Annexe 1 : grille d'observation*) Ce travail permet de tempérer l'idée communément admise pendant les entretiens selon laquelle « tout le monde joue ».

46) *Le critère du niveau de jeu*

Le niveau de jeu est noté de 0 à 3. 0 correspond aux personnes qui ne font pas de mélodie. Elles appuient sur les touches, sont souvent des enfants. 1 : la personne essaie de faire une mélodie, mais ce n'est pas très fluide. 2 : les morceaux joués sont agréables à entendre, fluides. 3 : la personne a un très bon niveau, est sûre d'elle, et du monde s'arrête ou

fait des commentaires. En termes d'effectif, environ 55% des personnes savent effectivement bien jouer (notées 2 et 3), et 45% ne savent pas du tout jouer, ou de manière assez approximative (notées 0 et 1). Il y a donc à peine plus de personnes qui savent jouer, alors que dans les entretiens, un écart significatif était évoqué. La plus grande présence de ceux qui savent jouer se retrouve dans le temps de jeu. Sur les 706 minutes d'observation avec quelqu'un au piano, il s'agissait à 85% d'une personne sachant bien jouer (niveau 2 et 3). Pendant 15 % du temps d'observation avec le piano occupé, l'individu ne savait visiblement pas jouer, ou en tout cas pas très bien (niveau 0 et 1). Les personnes dont le niveau 3 a été noté jouent en moyenne 12 minutes chacune, alors que celles dont le niveau a été estimé de 0 à 2 ne jouent en moyenne qu'un peu plus de 4 minutes. Ces chiffres peuvent expliquer l'impression généralisée selon laquelle les personnes qui jouent sur les pianos des gares jouent bien. Aussi, le niveau de jeu moyen s'élève lors de périodes de fortes affluences, notamment en débuts et fins de week-ends. Il semble que les personnes qui jouent les moins bien se sentent souvent moins légitimes, et n'osent pas aller jouer du piano, comme expliqué en deuxième partie.

47) Le critère de l'âge

D'après les estimations des âges, qui contiennent une marge d'erreur évidente, la médiane des âges se trouve autour de 20 ans. La moyenne serait à 22. Cette médiane est fortement baissée par le nombre important d'enfants qui viennent jouer. 36% des joueurs ont moins de 15 ans, 41% ont entre 15 et 30 ans et seuls 19% des joueurs ont plus de 30 ans. L'âge de 4% des joueurs n'a pas été estimé. Les 60 ans ou plus sont quasiment absents du piano de la gare, alors qu'ils représentent 23% de la population en France¹³⁰. Il aurait été intéressant de comparer avec les statistiques démographiques des gares, mais de telles informations n'ont pas été trouvées. La population qui joue est ainsi majoritairement jeune comparativement à la population française globale (en 2011, l'âge moyen dépasse les 40 ans¹³¹), ce qui avait été remarqué par les personnes interrogées. Les études sur la jeunesse choisissent plutôt des tranches d'âge 15 et 25 ou 29 ans¹³².

Plusieurs hypothèses sont à envisager, relatives à des effets d'âge ou de génération. En prenant compte les effets d'âge, les explications peuvent être de plusieurs ordres : d'abord, on

¹³⁰ INSEE, population par âge, http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=T11F036, consulté le 29 mai 2015

¹³¹ Idem

¹³² OCTOBRE Sylvie, op.cit. p.48

peut imaginer que les personnes jeunes osent plus aller jouer que leurs aînés, même avec une faible maîtrise de l'instrument. Les jeunes auraient moins peur de se tromper, du regard des autres. « *Les jeunes sont plus casse cou, ils essaient plus, évidemment* », exprime un enquêté. « *Les jeunes ça les amuse, les vieux ça ne les amuse plus* », commente un autre.

Si une personne âgée se risque à jouer en public, c'est qu'elle est vraiment sûre d'elle. Ensuite, les pratiques culturelles des jeunes se prêteraient plus à ce type d'initiative. Les jeunes, d'après les enquêtes, affectionnent plus les pratiques culturelles à l'extérieur que leurs aînés, comme expliqué en première partie. Au contraire, la « réclusion chez soi » concernerait plus les personnes âgées. Aussi, les jeunes auraient une plus grande pratique artistique en amateur, puisque la jeunesse correspond au temps de l'apprentissage, scolaire notamment, et que beaucoup abandonnent la pratique d'un instrument au cours de la vie adulte, avec le démarrage des études, le départ du domicile familial, puis la naissance des enfants. Toutefois, l'étude de 2008 sur les pratiques culturelles des français fait état d'une plus grande pratique du piano chez les 55-64 ans que chez les 25-35 ans, période de changements importants. La tranche d'âge 20-24 ans reste la plus active dans la pratique du piano¹³³. La moyenne du temps joué sur les pianos des gens par les plus de 40 ans est identique à celle des plus de 20 ans. Ainsi, il semble qu'à partir de 20, 25 ans, le temps joué n'augmente plus avec l'âge, alors qu'il augmentait fortement jusqu'à 20 ans. La vingtaine, correspond-elle à la période la plus riche en termes de cours de pianos, où les gens se rappellent des morceaux, et sont prêts à improviser ?

Un autre argument serait générationnel : avec les politiques de démocratisation de la culture, la multiplication de l'offre, les jeunes d'aujourd'hui seraient plus nombreux à pratiquer un instrument de musique. D'après une enquête du Ministère de la culture et de la communication, « les adolescents (15-19 ans) sont aujourd'hui presque deux fois plus nombreux que pour les générations nées avant 1960 à avoir fait de la musique¹³⁴. » Les jeunes d'aujourd'hui seraient alors plus susceptibles, une fois devenus âgés, de jouer sur les pianos des gens que les personnes âgées actuelles.

¹³³ DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

¹³⁴ Ministère de la culture et de la communication, dossier : « La pratique musicale amateur », bimensuel, 26 avril 2000, n65, 5pages

48) *Le critère du sexe*

La caractéristique du sexe est de loin la plus facile à observer, même si une marge d'erreur reste possible. Le sexe d'une seule personne sur les 106 n'a pas pu être déterminé. Parmi les personnes qui jouent, 21% sont de sexe apparemment féminin, 79% de sexe apparemment masculin. Cet écart peut paraître surprenant et mérite une analyse plus fine, surtout qu'il n'a été relevé que deux fois dans les entretiens. La moyenne d'âge des filles est plus faible (18 ans) que celle des hommes (26 ans). Parmi les enfants, il y a presque autant de filles que de garçons qui sont venus jouer, (40% et 60%) alors que l'écart se creuse parmi les plus âgés. Les 8 joueurs relativement âgés, dont l'âge est estimé à plus de 50 ans, sont exclusivement des hommes. Ces comportements différenciés entre les genres augmentent avec l'âge. Cette occupation du piano vue sous l'angle du genre ne semble pas représentative de la pratique du piano en France, d'après l'étude de 2008 sur les pratiques culturelles des français. Au contraire, 38% des personnes ayant déclaré jouer d'un instrument de musique sont des femmes qui jouent du piano, alors que ce pourcentage baisse à 26 pour les hommes¹³⁵. La guitare en revanche est plus pratiquée par les hommes que par les femmes. Est-ce que les filles prennent moins de marge pour prendre leur train, et n'ont donc pas le temps de jouer ? Cette hypothèse semble peu plausible, mais la présente étude ne permet pas de l'écarter. Les temps d'attente à la gare déclarés par les personnes de l'échantillon sont similaires pour les garçons et les filles, mais la taille de l'échantillon ne peut pas conduire à une généralisation.

Une auto censure existe-elle chez les filles ? Pourquoi ce différentiel d'occupation passe-t-il presque inaperçu ? Résulte-t-il d'un apprentissage des rôles de genre pendant l'enfance, que les individus intériorisent au cours de leur vie ? En dessous de 10 ans, le piano est-il encore considéré comme un jeu par les enfants ou leurs parents, et non comme un objet sérieux, que garçons comme filles peuvent utiliser ? Les filles seraient elles moins encouragées dans leur socialisation à se mettre en avant, à se montrer en public ? Un enquêté se demande si les filles sont plus timides. Ce comportement différencié entre garçons et filles peut s'expliquer par des socialisations genrées, c'est-à-dire par un processus de valorisation différentielle des comportements du garçon et de la fille.

Le temps moyen de jeu des femmes et des hommes est similaire, il s'élève à environ 8 minutes de jeu. Les écarts de temps de jeu sont plus importants chez les garçons entre eux, que chez les filles entre elles. Le niveau des hommes est légèrement supérieur à celui des

¹³⁵ DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

femmes. Les « très bons joueurs », ceux qui attirent les foules, suscitent des commentaires et des applaudissements, sont presque exclusivement des hommes. Lors des périodes de grandes affluences, la proportion de femmes qui joue diminue, à l'instar de la proportion de gens avec un niveau faible. L'étude sur les pratiques culturelles, conduite en 2008, montre que les femmes âgées de plus de 63 ans ont pourtant une pratique du piano élevée. Or, les personnes âgées sont, d'après les observations, moins susceptibles de s'installer aux pianos des gares. Ainsi, une hypothèse peut être que comme les femmes qui savent jouer du piano sont proportionnellement plus âgées que les hommes, les femmes iront moins jouer en public que les hommes, du fait des effets d'âge. Alors que ce n'était pas le thème principal de l'étude, ce dispositif laisse transparaître des comportements face à l'instrument de musique mis à disposition dans l'espace public différenciés en fonction du genre et de l'âge.

Nous pouvons comparer ces résultats avec l'échantillon interrogé après avoir joué au piano de la gare. Sur les 11 personnes dans ce cas, 18% sont des filles, ce qui est relativement représentatif des 106 pianistes observés. Le niveau de jeu est par contre plus élevé, la moyenne était un peu en dessous de 3. Aucune personnes avec un niveau estimé de 0 ni de 1 n'a été interrogée. En découle un temps moyen de jeu élevé (12 minutes). L'âge moyen est de 33 ans. En effet, à la fin de l'étude, une attention particulière a été portée sur les personnes relativement âgées, absentes de l'échantillon. La médiane est à 25 ans.

3. Appropriations et emplacement du piano

La disposition du piano, sa mise en scène, n'est pas anodine, mais définissent « les cadres de l'expérience ¹³⁶» du dispositif, qui influencera les perceptions et comportements des usagers. Comment ces éléments sont perçus par les personnes lorsqu'elles envisagent de jouer ?

49) *Le cadre vu comme informel*

A Paris gare de Lyon, la mise en scène du piano est différente des autres gares. Le piano est placé sur une estrade en bois, elle-même placée sur un parquet, d'environ 20 m². Sur ce parquet sont disposés sept sièges individuels, rouges, répartis en trois groupes. Trois tables basses transparentes et trois lampes accompagnent ces sièges. La disposition, plus proche du

¹³⁶ GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, 576p

salon de thé, tranche avec le reste de la gare, comme expliqué dans la deuxième partie. Souvent, lorsque quelqu'un s'installe au piano, le « public » est déjà constitué par les personnes assises sur les sièges alors que dans les autres gares, il n'y a personne près du piano. Cette disposition, spécifique par rapport aux autres gares, a des conséquences sur l'appropriation de l'objet. Elle ne favorise pas les personnes timides, ou celles qui ne maîtrisent pas bien l'instrument mais pour les plus habitués, cette scène, peut être perçue comme relativement accessible. Son emplacement dans une gare la rend informelle.

« La scène n'est pas formelle, c'est agréable ».

« J'ai déjà joué devant du monde, au conservatoire, pour des auditions. A la gare, c'est moins stressant. »

« Non, ça ne me stresse pas », me dit un jeune homme de 25 ans, après avoir joué pendant une minute.

A la gare, comme dans l'espace public, les passants n'ont pas une forte attente de la part du pianiste, c'est du moins ce que ressentent certains interrogés. Ainsi, il est plus facile de se lancer, car les gens ne viennent pas pour ça.

« Les gens ne sont pas difficiles, [...] ils sont vite conquis ».

« Ils s'en foutent. Que ce soit Monsieur X ou Y qui joue, du moment qu'ils ont de la musique, ça leur passe le temps. »

Le sentiment de légitimité, d'illégitimité, se lit entre les lignes. Lorsque je demande à un interrogé s'il avait hésité avant d'y aller, s'il ressentait une certaine appréhension, il me répond *« Non, je sais pas, c'est fait pour ça. »* Il est arrivé que des personnes interrogées après avoir joué minimisent la petite appréhension qui existe à se lancer en public. Certaines ont été entendues dire *« ça me stresse »* ou *« je ne veux pas aller jouer »* avant de s'installer au piano, alors que durant les entretiens, elles n'ont pas évoqué cet aspect là. Peut être qu'après avoir joué, le sentiment de satisfaction est le plus fort, l'emporte sur le reste. Pendant les entretiens, l'idée que le pianiste qui joue est pris par sa musique ne fait pas attention au reste, est évoquée, notamment par ce voyageur : *« Quand un pianiste est à son piano, il se coupe du monde je pense. Je veux dire, c'est ce qui m'arrive. »* Cet état d'esprit nécessite déjà un certain entraînement, une sensibilité forte à la musique. Elle passe sous silence la décision charnière de se lancer ou non, quand la personne n'est pas encore dans sa musique.

50) Le cadre perçu comme intimidant

Mais pour d'autres, le fait de jouer devant d'autres personnes représente en soi un challenge, augmenté par la disposition, qui invite les personnes à rester, et non pas à passer. La mise en scène peut faire peur ; il y a systématiquement des gens assis sur les sièges. Ce challenge est donc relevé ou non.

« C'est un bonheur. Jouer en public, je suis rodé. Mais je me souviens mes premières fois dans la rue, c'était super tendu, il faut se lancer », raconte un pianiste professionnel de 34 ans, après avoir joué pendant une heure, *« on sait pas ce que les gens vont en penser, on a peur d'être jugé. »*

« Même si je savais jouer, je pense que j'irais pas. Après il y a tout le monde qui vient autour, j'aime pas forcément avoir l'attention ».

« C'est un peu stressant. C'est intimidant. »

« Je ne veux pas jouer devant tout le monde », raconte une étudiante, pratiquant le piano depuis plusieurs années.

« Ça impressionne plus quand il y a la mise en scène, du coup. A Nantes, c'est une plus petite gare, tout le monde peut y jouer. Il n'y a pas de mise en avant particulière. »

La mise en scène présente à Paris gare de Lyon est ainsi perçue différemment dans les discours des personnes, en fonction des expériences vécues de chacun. D'après les observations, il semble que la présence de fauteuils tout près du piano, présents exprès pour lui, permette à certains publics non habitués de se familiariser d'abord de loin avec l'instrument, de voir des personnes y jouer, avant d'aller essayer elles-mêmes. Plusieurs personnes jeunes vont essayer le piano après être resté un moment sur les sièges. Peut-être se rendent-elles compte que le piano peut-être joué par tout le monde, que ça n'a pas l'air si compliqué ? Ces enfants ou adolescents souvent ne savent pas bien jouer, donc ne restent pas longtemps au piano, mais font des allers-retours entre l'instrument et leur siège. Dans des lieux sans siège à proximité, les personnes ont peut être moins de chance d'avoir envie par hasard d'essayer.

4. De l'utilisation ludique à l'utilisation artistique

Outre les caractéristiques sociales des intervenants, la nature des interventions sur le piano varie. Le choix des musiques est laissé entièrement libre. Il n'y a aucune incitation à jouer un certain répertoire, style, ni compositeur. Aucune partitions pouvant orienter les pianistes ne sont mis à disposition. Les pianos sont à usage « ludique », « artistique ». Ainsi, la musique jouée ne doit donc pas forcément avoir pour visée la beauté, la force, l'émotion mais peut simplement permettre le divertissement, l'amusement, comme le suggère l'adjectif ludique, de l'ordre du jeu. Le champ de l'utilisation du piano est donc large. Dans ce contexte, comment le piano est-il utilisé ?

L'usage ludique du piano est omniprésent, surtout chez les enfants, qui viennent taper sur quelques touches, s'amuser, sans forcément essayer de faire quelque chose de beau, ni de susciter de l'émotion. Cela représente 45% des personnes qui viennent jouer, et 15% du temps d'utilisation du piano, d'après les 24 heures d'observation.

Une visée plutôt artistique du piano concerne donc une majorité de personnes, soit 55%, et une grande majorité du temps d'utilisation, soit 85% du temps de jeu. Quelles sont alors les musiques jouées ? D'après les personnes interrogées, les musiques jouées sont très variés, les styles changent d'un pianiste à l'autre. L'impression de ne jamais entendre les mêmes musiques est très présente :

« Il y avait de tout finalement. Peut être pas du métal »

« Il y a de tout, du jazz, du lyrique, de la pop, du n'importe quoi »

« J'ai jamais entendu deux fois la même musique »

« Si vous restez une journée, vous aurez du mal à entendre deux fois le même morceau ».

« J'entends jamais la même chose ».

Une personne qui joue affirme toutefois ne pas trop entendre de classique. Certains tubes plus actuels apparaissent comme peu adaptés au piano, comme Lady Gaga, d'après un enquêté.

Les mêmes personnes qui disent entendre de tout mettent en avant quelques standards, les premiers morceaux appris en commençant le piano : la Lettre à Elise de Beethoven, la Marche Turque de Mozart. Les passants sont perçus comme appréciant ces musiques connues, susceptibles de s'arrêter pour les écouter.

Lors des observations, il est vrai que mis à part la lettre à Elise, aucun morceau n'a été entendu deux fois. Toutefois, la musique classique semble prendre le plus de place parmi les styles choisis. Des interprétations de Chopin ont été jouées plusieurs fois, Beethoven et Mozart également. Des musiques plus actuelles, plus populaires sont également jouées.

Ainsi, même si apparemment, le choix des musiques est libre, il semble qu'il soit orienté par deux éléments : la préférence pour la musique classique, apprise lors des cours de piano, ou le penchant pour les musiques connues, comme celles de films. Les deux éléments peuvent se rejoindre, comme pour la lettre à Elise, à la fois un classique des cours de piano et une mélodie très connue du grand public, aussi utilisées dans des bars ou des boîtes de nuit. Le piano semble favoriser les musiques classiques, qui peuvent être vues comme relativement élitiste, plus que les musiques dites commerciales.

5. L'écoute du piano, une forme d'appropriation

Mis à part le fait de jouer, l'écoute du piano est une seconde manière de s'approprier l'instrument, d'en prendre connaissance. Qui écoute le piano, selon les interrogés, et d'après ce que révèlent les observations ? Concernant les personnes qui écoutent, à l'instar de celles qui jouent, l'idée la plus répandue est que tout le monde écoute. La musique est perçue de manière assez idéalisée, comme pouvant toucher tout être humain, peu importe l'éducation musicale reçue. Certaines distinctions peuvent apparaître, différentes des critères habituels utilisés dans les études sur les pratiques culturelles que sont l'âge, le genre, le niveau d'études. Un premier type de distinction concerne la sensibilité, plus que la connaissance de la musique.

« Toute personne qui a un cœur un peu ouvert va s'arrêter [...] il se passe autre chose que quelque chose d'hyper mental et complexe, pour savoir si on ressent des choses. »

« Il y a de tout. Il y a vraiment, la personne qui n'y connaît rien au vrai pianiste. »

« Tout le monde a une part de sensibilité. »

« C'est agréable à écouter, même pour les gens qui n'ont jamais fait de musique classique. »

En toile de fond figure l'idée selon laquelle tous les êtres humains sont égaux devant l'écoute de la musique, ils sont tous en capacité d'y prendre du plaisir. Les déterminismes liés à la socialisation au sein de la famille, l'école, ni le niveau de diplôme ne sont évoqués. Ces réponses peuvent être liées au cadre informel du dispositif, les réponses auraient été différentes si il leur avait été demandé : Selon vous, qui va à des concerts de piano ? Une autre hypothèse serait que cette idée d'égalité d'aptitudes à apprécier la musique est répandue dans la population.

Après le critère de sensibilité, du goût musical, présenté presque comme naturel, sans faire référence au passé des personnes, à leurs origines sociales, est évoqué le critère du temps

disponible. Dans un endroit comme la gare, cet argument est sans doute sur représenté par rapport à un autre espace public. Le regret de ne pas pouvoir rester, faute de temps, est souvent exprimé.

« Ceux qui sont pressés, vont même pas s'arrêter. »

« Les gens qui écoutent sont ceux qui ont le temps ».

« Les gens organisés, ils ne peuvent pas vraiment écouter. Ils arrivent et vont prendre leur train. Ça s'adresse plus aux gens qui trainent. »

« Je pense que c'est des gens qui aiment bien prendre leur temps, arriver en avance. »

Enfin, des critères vus comme plus classique en sociologie de la culture sont utilisés, mais ils sont loin d'être prépondérants par rapport aux autres registres argumentaires. La question de l'écoute solitaire ou en groupe domine ici.

« Les familles souvent s'arrêtent. Les enfants, sont attirés, très attirés. Il y a plus des personnes âgées, des familles, et des fois les jeunes aussi. Plutôt des jeunes en groupe », analyse un Parisien, après avoir pianoté quelques musiques.

« Ceux qui sont seuls écoutent, ceux qui sont à plusieurs, n'écoutent pas. Jamais une famille s'arrêtera je pense », explique un autre. Cette perception peut-être interprétée de différentes façons. L'écoute de la musique est-elle une pratique individuelle, qui fait ressentir des émotions de manière individuelle, comme l'interrogé l'exprimera plus tard dans l'entretien ? Ou est-ce que les familles se « suffisent à elles-mêmes » et n'ont donc pas besoin d'écouter la musique pour passer le temps ? En effet, la personne interrogée perçoit le dispositif plus comme un passe-temps, que comme un moment d'émotions musicales, comme la plupart des personnes qui écoutent.

Les observations n'ont pas donné lieu à un relevé quantitatif systématique. Il est difficile de confronter les représentations à des données objectives. Des familles, des personnes seules, en groupe, de différents âges étaient présents, mais l'étude ne donne pas de proportion. Un tel travail aurait été intéressant mais difficile matériellement. Aussi, il aurait été extrêmement difficile de différencier les personnes qui écoutent de celles qui ne font pas attention au piano.

II. Le dispositif peut-il démocratiser l'accès à la culture ?

Ces utilisations, appropriations du dispositif témoignent de la coprésence d'un public novice, et d'un public expérimenté et déjà fortement sensibilisé à la musique.

1. Les enquêtés, entre envie et indifférence ?

Les personnes interrogées se prononcent sur leurs propres envies de pratiquer un instrument, et dévoilent leurs représentations sur les envies des autres.

51) Leurs propres envies

Lorsque les personnes qui écoutent sont interrogées sur leur envie d'apprendre le piano, plusieurs avouent que l'idée leur a traversé l'esprit, même s'ils ne la concrétisent peut-être jamais. Cette envie d'apprendre est plus prégnante chez les jeunes, les moins de 30 ans. En effet, sur les six personnes interrogées qui écoutaient et qui ne pratiquent pas d'instrument, à qui la question a été posée, trois pourraient souhaiter se mettre à une pratique musicale.

« Je me posais la question tout à l'heure »

« J'ai toujours voulu faire du piano. Mais petit, je préférais le sport à la musique. »

« Un jour je m'étais dit, j'aimerais bien apprendre à chanter, et du coup, j'admire les gens qui chantent », dit une jeune fille après avoir écouté un duo chant et piano.

Sur les trois qui ne veulent pas, deux ont manifestement plus de 55 ans. Dépassé un certain âge, les envies de démarrer une nouvelle activité semblent être plus restreintes. Pourtant, un enquêté aux cheveux blancs raconte prendre des cours en ce moment, reconnaissant avoir démarré « un peu tard ». Selon les normes sociales en vigueur, à quel âge exactement est-ce considéré comme « tard » ? Ces éléments peuvent surprendre. La retraite n'est-elle pas le moment de la vie où les individus ont le plus de temps ? Les retraités sont fortement représentés dans le milieu du bénévolat, qui demande de l'énergie et une certaine responsabilité. Dans les représentations, l'apprentissage correspondrait-il uniquement à la jeunesse ? Qu'en est-il d'autres pratiques vues comme pour les personnes âgées comme le tricot ?

52) *Les envies des autres*

Les perceptions des interrogés sur les éventuelles envies des personnes présentes à apprendre un instrument de musique se sont dirigées vers les enfants, les plus jeunes. Les enfants sont vus avec une « *certaine fraîcheur pour se lancer* », d'après une ancienne foraine, alors qu'« *un adulte, se lance que si il sait. Un enfant, il essaye. J'ai vu plutôt des enfants ou des jeunes essayer. Entre 20 et 30 ans, mais jamais des personnes de mon âge.* » D'après ce passager, « *les enfants sont insouciants vis-à-vis du regard des autres.* » Au contraire les adultes sont vus comme plus réticents à jouer en public, comme le montre ce futur militaire, pour qui « *il y en a beaucoup qui en ont envie de jouer, mais n'y vont pas. Ils ont peur du regard des gens je pense. Pour les adultes, c'est plus dur.* » En même temps, cette personne décrit les enfants comme « *timides* », qui n'osent pas lui parler après qu'il ai joué, alors que les adultes engagent la conversation plus facilement.

Les pianos en libre accès dans les gares seraient donc propices aux enfants, aux jeunes, pour essayer, se lancer, même s'ils ne savent pas jouer. Est-ce que ce premier contact peut leur donner envie de continuer ? Est-ce que c'est d'entendre de la musique qui leur plaît qui leur donnera envie ?

Les avis divergent. Selon un interrogé, « *si tu vois un piano, tu as envie de faire le con si tu sais pas en jouer, mais c'est pas ça qui va te donner envie, je pense pas. Une personne qui joue bien peut inspirer les enfants qui écoutent, ça va plus lui donner envie que si lui tape 3 touches. Ça peut l'émouvoir.* » Un autre rajoute que « *voir quelqu'un jouer du piano avec des gens autour, ça donne toujours envie d'être à sa place.* »

Les personnes qui ne jouent pas elles-mêmes sont moins susceptibles de penser qu'essayer de jouer au piano peut donner envie. Pour les joueurs de piano en revanche, simplement le fait de pouvoir essayer l'instrument, même pour les novices, peut procurer du plaisir et donner envie, comme pour ce journaliste indépendant : « *pour les gens qui n'ont pas baigné dans un univers musical, toucher un piano, c'est déjà quelque chose.* »

53) *Un cadre propice à la réception sensorielle ?*

Pour les plus sceptiques, ce dispositif ne donne pas spécialement envie de s'y mettre, ni par l'écoute, ni par la possibilité d'essayer des notes pour la première fois. « *Je me dis, oui, pour un concert, mais là, dans une gare, non* », explicite une mélomane pressée. Ici, la question du cadre de l'expérience ressort. Même si des musiciens professionnels peuvent

venir jouer sur ces pianos, le cadre ne permet pas de réellement se laisser aller à la musique. La jeune fille utilise l'argument du temps. Dans une gare, les gens sont pressés, mais aussi préoccupés par les horaires, ne sont pas disposés psychologiquement à laisser la place à leur sensibilité, comme c'est le cas dans une salle de concert, où le public vient exprès pour cet événement, n'a à priori que ça à penser pendant le temps du concert. Selon un autre interrogé du même âge, « *quoi qu'il arrive, t'as pas un tonnerre d'applaudissement [...] Je pense que les gens s'en fichent en fait.* » Le piano, placé dans une gare, ne peut donc pas attirer réellement l'attention des gens, même lorsqu'il est joué par d'excellents musiciens. Effectivement, des applaudissements généralisés ont été observés lors du concert organisé par la RATP, avec la venue de Jean-François Zygel. L'environnement restait une gare, mais un travail de communication sur cet événement avait été mené.

La mise en scène autour du piano permet peut-être de nuancer ce phénomène. Le cadre matériel d'une situation influe sur l'écoute des passants, comme le montre une étude menée en 2007 dans le hall d'une station de métro à Washington. Un violoniste « parmi les plus brillants du monde ¹³⁷ » joue pendant trois quart d'heures et pourtant, sur plus de 1000 personnes passées, seules sept s'arrêtent. Dans un environnement inattendu, sommes nous capable de reconnaître le talent, percevoir la beauté ? Seule une catégorie s'est faite remarquer en s'arrêtant de façon systématique : les enfants. Les personnes qui passaient étaient, au cœur de Washington, sûrement très diplômées, mais leurs études, leur vie professionnelle, ne les avait pas préparés à croiser le talent au coin de la rue. Une autre analyse serait de dire que le discours autour d'une œuvre, autour du talent, compte plus que le talent lui-même. Dans le cas des pianos des gares, il s'agit d'un cadre « transformé ¹³⁸ », d'après la grille de lecture d'Erving Goffman. Le cadre primaire est la gare, mais en son sein s'opère une transformation effective du cadre induite par le piano et sa mise en scène. Le cadre transformé s'apparente à une petite scène de spectacle, un café concert avec des usages du lieu et des pratiques propres comme les applaudissements.

Peut-on voir cette indifférence à l'égard de musique dans un lieu banal tel une gare comme le reflet d'une stratégie inconsciente de distinction ? Les personnes fortement dotées en capital social se distinguent en adoptant des pratiques culturelles propres à leur catégorie sociale d'appartenance. Or, dans un espace public, une pratique n'est plus distinctive puisqu'elle est à la portée de tous. Les trois personnes qui expriment le plus de scepticisme

¹³⁷ Auteur inconnu, « L'expérience du violoniste Joshua Bell et du métro de Washington », janvier 2007, jobhunting, disponible sur : <http://www.jobhunting.fr/2012/03/l'experience-du-violoniste-joshua-bell.html>

¹³⁸ GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, 576p.

vis-à-vis de ce dispositif, sont en effet fortement dotées socialement, et font état de pratiques culturelles variées et fréquentes, mais ce dans des cadres plus formels, tels que les concerts. Un jeune homme raconte comment il a perçu le dispositif au début : « *Je me suis dit que [les pianos] résisteraient pas longtemps, et qu'il y aurait forcément des trucs qui partiraient en live. Donc au début j'étais assez sceptique, au final c'est quand même un peu crade. [...]* Je pense que les gens s'en foutent un peu en fait. » Les personnes qui ont exprimé un peu de retenue par rapport à ce dispositif, ont changé leur avis au fil du temps. Voyant qu'il n'y a pas de dégradations, ces voyageurs changent leur image, s'habituent, et apprécient d'écouter ou de jouer un peu de musique, même s'ils n'étaient pas séduits dès le départ. Ces expériences peuvent-elles avoir une influence sur leur vision des expressions artistiques dans l'espace public ?

2. L'attitude particulière des enfants

Le piano, joué ou non, peut attirer les personnes qui ne connaissent pas cet instrument, leur donner envie de s'y essayer. L'attitude des enfants est à cet égard particulièrement éloquente.

54) Une approche différenciée du piano : entre sollicitation, neutralité et interdiction de l'accompagnateur

Une attention particulière est accordée aux temps de l'enfance dans les politiques culturelles. En effet, la démocratisation de la culture est souvent visée à travers l'école, ou les médias¹³⁹. L'expérience menée dans le métro de Washington citée précédemment montrait une plus grande capacité des enfants à l'émerveillement, même dans un cadre socialement peu propice à cela. Pour les enfants, le lien direct avec l'œuvre d'art, ou l'expression artistique même placé dans un espace public, est moins évident. Dans l'espace public, l'enfant n'est pas totalement libre de ses mouvements, il est souvent accompagné d'un adulte, qui intervient dans la médiation à l'objet. La situation est différente que dans une cour de récréation par exemple, où l'enfant est plus libre d'aller et venir, dans un périmètre restreint. Dans une gare, lieu de foule, d'empressement, il est surveillé de près, car il pourrait se perdre. Ces scènes

¹³⁹ MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 1999, 128p.

m'ont parues primordiales à observer car pendant l'enfance, les individus construisent leur personnalité par intériorisation de manières de penser, d'agir, socialement instituées¹⁴⁰.

Les comportements vis-à-vis du piano diffèrent parmi les enfants. Nous parlerons ici des enfants jusqu'à 10 ans, bien que juridiquement, est enfant toute personne de moins de 18 ans. Selon le critère des 10 ans, qui correspond à la fin de l'école primaire, et à l'entrée dans la préadolescence, 26 enfants sont venus jouer au piano. La médiation, la façon dont le piano est présenté par les accompagnateurs, les parents, n'est pas neutre quant à l'appropriation de l'instrument. Différents types de médiations ont été identifiés. Une écrasante majorité d'enfants est donc accompagnée par des adultes. Au contraire, les adultes sont en grande majorité seuls lorsqu'ils viennent au piano. (85%)

Certains accompagnateurs s'installent ou jouent avec eux (cela concerne 5 enfants). Ils leur montrent des notes, ou appuient juste sur des touches, si les parents ne connaissent pas de mélodies. D'autres accompagnateurs les amènent au piano, leur proposent d'essayer, mais restent à l'écart (10 enfants). Certains enfants viennent d'eux-mêmes, les parents les suivent ou les observent de loin, les encouragent parfois (8). Même s'ils viennent seuls, il est possible que ces enfants aient demandé l'autorisation au préalable. En tout cas, les parents ne semblent pas être à la source de la venue de l'enfant. Il s'agit par exemple des enfants qui attendent sur les sièges devant le piano depuis un moment, et qui se lancent. S'ajoutent à cela certains enfants, qui malgré l'interdiction des parents, viennent (3).

55) Démocratisation de l'accès au piano ?

La situation des enfants qui se voient interdire le piano interroge. Certains viennent quand même, défient l'autorité parentale, mais une part encore plus importante sans doute se refuse l'accès à ce piano. Ces enfants là sont plus difficilement repérables par l'enquête. D'après les observations, il semble que les personnes qui jouent les moins bien se sentent souvent moins légitimes, et n'osent pas aller jouer du piano. Plusieurs scènes où des enfants se sont vu refuser ou se sont eux même empêché l'accès au piano ont été observées et racontées. « *Quand je suis venu, une petite fille voulait jouer, mais son père lui a demandé de me laisser la place. J'ai proposé à la petite fille de jouer, mais elle ne voulait plus* », me

¹⁴⁰ CHOMBART DE LAUWE M.J., « Intégration et intériorisation des modèles sociaux par les enfants ». Rapport de synthèse. In: *Enfance*. Tome 33 n°4-5, 1980. Congrès international de psychologie de l'enfant. pp. 161-166.

raconte un enquêté en se dirigeant vers son quai. Parfois, le piano était vide, mais les enfants qui s'approchaient du piano étaient tout de même rappelés par leurs accompagnateurs.

Ainsi, on peut se dire que pour les enfants «empêchés » ou « non encouragés » qui ne prennent pas l'initiative eux même, les inégalités de classe restent inchangées. De la même manière les enfants encouragés par les accompagnateurs, qui leur montrent quelques notes, et ceux qui ne sont pas spécialement incités à essayer, auront des représentations différentes du piano. Ces événements peuvent favoriser le sentiment d'illégitimité ou de légitimité des enfants face au piano, et aux instruments de musique en général. Les enfants accompagnés de leurs parents, qui leur permettent de jouer quelques notes auront sans doute une autre perception de l'instrument. Ils pourront ressentir plus de légitimité, voir cet instrument comme un héritage naturel, de droit, comme l'explique Bourdieu¹⁴¹.

Une certaine démocratisation de l'instrument peut s'opérer grâce à ce dispositif pour les enfants qui viennent car ils ont observé le piano depuis quelques temps. Ainsi, ils se familiarisent avec l'instrument, puis s'en approchent pour essayer, alors que les parents semblent indifférents à l'instrument. Plusieurs scènes de ce type ont été observées, et les parents finalement ne manifestaient pas de gêne. Lorsqu'un petit garçon d'environ 8 ans court vers le piano, sourit à ses parents, ses sœurs le rejoignent et les parents s'installent à côté. Ils semblent assez indifférents au fait qu'ils jouent du piano, mais ne les en empêchent pas. C'est comme s'ils jouaient à n'importe quel jeu. Parfois, les parents, surpris que leurs enfants s'approchent du piano, les prennent en photo. Certains rigolent devant le côté incongru de la situation. Un bousculement des représentations peut avoir lieu pour les enfants qui, non habitués à être en contact avec un piano, dépasseront une certaine appréhension et viendront essayer. Pour favoriser cette appropriation par toutes les catégories sociales, des solutions peuvent être envisagées, comme de communiquer sur le fait que c'est accessible à tous. Mais l'intérêt de la SNCF est sans doute moins de réduire les inégalités sociales, que de rendre le temps d'attente plus agréable pour le plus grand nombre. Il est sans doute préférable pour eux que les meilleurs joueurs s'approprient l'instrument.

¹⁴¹ BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Éditions de Minuit, 1964. 183 p.

III. Les représentations du piano, de la musique, de l'art.

Les entretiens ont permis d'accéder à certaines représentations liées au piano, mais aussi plus généralement à la musique et à l'art. Quelle place occupent ces domaines dans la vie des interrogés, et selon eux, dans la société ?

1. Représentations du piano, des pianistes.

Le piano, est un instrument relativement apprécié par les personnes interrogées, vu notamment comme accessible. Les représentations des pianistes sont bousculées par certains souvenirs sur les pianos des gares.

56) Image du piano : un instrument apprécié et accessible ?

Le piano a bonne presse auprès des enquêtés. Parmi les personnes qui écoutent, le piano est souvent plébiscité comme l'instrument qu'ils aimeraient pratiquer, s'ils devaient en choisir un. « *C'est beau, c'est super beau, et quand c'est joué vite, ça fait un beau son* » raconte un interrogé. Est-ce un phénomène généralisé, un effet du dispositif ? Les personnes qui viennent écouter sont-elles celles qui apprécient le plus cet instrument ? Parmi les gens qui jouent, le piano est évidemment fortement valorisé. « *Je suis féru de piano* », avoue l'un d'entre eux. « *C'est ma raison de vivre* », commente un autre.

Toutefois, il arrive que des personnes qui pourtant patientent à côté du piano déclarent ne pas particulièrement apprécier le piano, même si elles reconnaissent passer un moment agréable.

« *J'aime pas tellement le piano. Mais je préfère à l'orgue quand même, ça m'agresse.* »

« *Le piano, j'aime pas tellement.* »

Lorsqu'il s'agit d'en jouer, les avis sont mitigés sur l'accessibilité du piano. D'autres instruments peuvent par exemple être considérés plus faciles à aborder pour une première fois : « *Un piano, si tu sais pas y jouer, c'est compliqué pour faire une belle mélodie. Un tam tam, tu peux donner un rythme, plus facilement qu'avec un piano* », argumente une voyageuse. Certaines personnes reconnaissent au contraire le piano comme relativement abordable, car il est facile de faire sortir un son, comparativement à d'autres instruments comme le violon ou les instruments à vent. « *Tout le monde peut appuyer sur des touches* »,

affirme un enquêté. Pendant les observations, effectivement certaines personnes se contentaient « d'appuyer sur les touches », sans essayer de produire une mélodie. Cela concerne environ ¼ des personnes venues s'installer au piano.

L'image que les personnes ont du piano semble liée à leur histoire personnelle. Ceux qui ont eu l'habitude d'être en contact avec le piano, même sans en jouer, témoignent d'un attachement affectif avec l'instrument. « *Moi, c'est le piano que je préfère, c'est celui que j'ai entendu tout le temps* », raconte un homme d'une soixantaine d'années, qui m'accorde quelques minutes avant de se rendre à son rendez-vous. Un rapport plus hostile avec le piano a également été évoqué, lorsque le piano rappelle plutôt des mauvais souvenirs. « *Le piano j'aime pas tellement. Quand j'étais petite, ça m'était interdit* », explique une dame d'un âge avancé. Les deux personnes qui évoquent ce type de lien négatif avec le piano restent pourtant écouter. Est-ce que leur image du piano change ? On peut penser en tout cas que pour les plus jeunes, ou ceux qui n'ont pas d'opinion particulière sur ce piano, le dispositif peut avoir un impact sur leurs représentations de l'instrument. Ils pourront l'associer à l'espace public, à la foule, à des moments joyeux ou non, suivant ce qu'ils vivent sur ce lieu.

D'après les chiffres d'une étude de 2000, le piano est le premier instrument pratiqué, devant la guitare¹⁴². En 2008, la guitare passe devant le piano, avec 39% de pratiquants parmi les personnes ayant joué d'un instrument au cours de douze derniers mois, contre 31% pour le piano¹⁴³. Sur les huit personnes à qui la question a été posée, six pensent que la guitare est l'instrument le plus pratiqué en France et seulement deux placent le piano en tête. En effet, la guitare est plus pratiquée que le piano d'après l'étude de 2008, mais l'écart reste faible. La guitare a sans doute plus de visibilité dans la société, car elle s'emporte facilement en voyage ou chez des amis.

57) Les représentations sur les joueurs de piano

Donner de la visibilité à des personnes qui jouent au piano peut permettre de bousculer les idées reçues concernant les personnes qui pratiquent ou non cet instrument. Les enquêtés manifestent souvent leur surprise à l'égard du niveau élevé des passants qui se mettent à jouer. Ces évènements peuvent participer à atténuer les stéréotypes.

¹⁴² Ministère de la culture et de la communication, dossier : le pratique musical amateur, bimensuel, 26 avril 2000, n65, 5pages`

¹⁴³ Ministère de la culture et de la communication, résultats de l'enquête 2008, disponibles sur : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/>, consulté le 16 mai 2015

« Il y avait des petits jeunes comme ça, qui payaient pas de mine, et qui envoyaient du gros Beethoven, très très bien ».

« Une fois j'ai vu une petite fille, elle devait avoir 8 ou 10 ans. Elle jouait avec plaisir. »

« Il y en a un, on dirait un peu une racaille ([mot chuchoté]), mais il sait jouer, mais, hyper bien. Quand je l'ai vu jouer je l'ai regardé comme ça (il fait mine de regarder quelqu'un de bas en haut) »

« C'est formidable, il y a des gens qu'on connaît pas du tout et qui arrivent à un niveau ! »

« Il faisait vraiment SDF le pauvre, il était habillé, vraiment, et il jouait génialement bien ».

Effectivement, pendant les observations, plusieurs personnes apparemment « de la rue », sont venues jouer. Leur part est faible, bien sûr, mais peut être notée, et rappelle que la gare est également un lieu d'errance. Ce dispositif permet peut être de bousculer les représentations sur les personnes qui jouent du piano, qui ne sont pas que des hommes de quarante ans en costard cravate, ou des jeunes « de bonne famille ». Il permet aussi de montrer les possibilités offertes par le piano. Des styles musicaux variés ont été joués, depuis les styles considérés les plus légitimes (classique) aux moins légitimes (pop) Ainsi, le piano peut être vu comme plus populaire. Cette initiative peut permettre de faire reconnaître la variété de l'art, des styles musicaux, dans une vision relativiste de la culture.

2. Opinions sur la Musique

Les personnes ont été interrogées sur ce qu'elles pensaient de la musique, en comparaison avec d'autres arts.

58) La musique, un art accessible ?

Comparativement à d'autres arts, la musique est vue parmi les interrogés comme accessible, transversale dans la population. Elle touche tout le monde, et tout le monde peut en profiter, l'apprécier, ou même la pratiquer.

« C'est plus populaire que d'autres arts. Toute personne un jour chante, ou joue d'un instrument »

« Tout le monde, à un moment de sa vie, a eu une expérience avec la musique. On peut faire de la musique avec tout et n'importe quoi. On n'est pas obligé de prendre un instrument. »

La peinture, les arts du spectacle, le théâtre sont vus comme moins accessibles. Ils peuvent nécessiter un cadre plus formel ou plus de concentration, et sont souvent vus comme plus coûteux. En effet, il est possible d'écouter de la musique « d'une oreille », en faisant autre chose, ce qui n'est pas le cas pour le théâtre par exemple, ou la lecture, pour lesquels une certaine implication est nécessaire. René Kaes dans son étude sur l'image de la culture chez les ouvriers, avait noté à travers les entretiens que la musique, la peinture et la poésie nécessitent selon les enquêtés un certain bagage culturel, ce qui est moins le cas pour le cinéma, le théâtre, ou la littérature romanesque¹⁴⁴. Une survalorisation du piano et de la musique sont peut être dues dans notre étude au fait qu'elles étaient la référence, ce à quoi les personnes pensaient pendant l'entretien. Au contraire, René Kaes parle indifféremment de tout ce qui compose la culture. Un certain sentiment d'illégitimité, d'incompréhension a quand même été exprimé dans l'étude sur les pianos dans les gares, notamment par ce retraité de la restauration scolaire : « *Le piano, j'aime pas trop, la musique classique, je comprends pas* ».

Matériellement, la musique est vue comme très accessible, avec le développement des supports de diffusion. « *Avec la radio, surtout avec le choix de radio, tu peux vraiment avoir accès à ce que tu veux* », commente un jeune homme. Les possibilités de téléchargements sont également mentionnées. Avec tous les styles musicaux existant, il semble que toutes les catégories sociales peuvent être concernées : du rap, de la musique classique, du hip hop, pop, rock,... La musique ne nécessite pas un cadre « sérieux », peut être écoutée dans un concert, dans le bus, chez soi, en boîte de nuit,...

59) Impacts positifs de la musique

Les entretiens témoignent d'une croyance ancrée dans les effets positifs de la musique. Nous avons déjà vu l'aspect rassembleur de la musique, et particulièrement de l'instrument de musique. Un autre registre évoqué est que l'écoute de la musique rend heureux, épanoui, et ouvert. L'idée de Max Weber selon laquelle la musique délivre de la vie quotidienne¹⁴⁵ peut se retrouver indirectement ici, même si les interrogés ne font pas souvent référence à cette vie quotidienne pour parler des bienfaits de la musique.

« *Pour moi la musique, c'est quand même quelque chose de foncièrement bon. Plus que d'autres arts. T'es plus ouvert d'esprit, prêt à tout écouter* »

¹⁴⁴ KAES René, op.cit. p.12

¹⁴⁵ WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998, 235p.

« *Écouter de la musique, ça donne tellement d'espoir, de bonheur ! Ça me fait réfléchir en fait* ».

« *Dès que j'entends une note, ça m'imprègne le corps. La musique, c'est formidable.* »

Les effets positifs de la musique et de l'art en général, sont souvent surestimés selon les chercheurs britanniques Belfiore et Bennett¹⁴⁶. Ils servent d'arguments pour justifier les dépenses liées à la culture, mais occultent toute pensée contradictoire.

Les pianos dans les gares véhiculent aussi d'une certaine manière cette vision de l'art. Comme expliqué en première partie, les espaces publics sont des lieux où une certaine pensée est dévoilée. Dans le cas présent, un instrument est laissé à disposition du tout venant, sans indication, sans contrôle. La croyance en les bienfaits de la musique, en l'expression qu'elle permet est mise en avant. Or, il n'en est pas toujours ainsi. L'art a pu et peut encore être considéré comme dangereux, surtout pour les plus jeunes, peut écartier du devoir moral, du droit chemin. Une telle initiative pourrait être considérée comme dangereuse.

3. La place de la musique et de l'art dans le quotidien des sondés

Durant les entretiens, les questions liées à l'art, en tant qu'objet de consommation ou de création, ont été abordées, en tentant de se détacher du piano.

60) Eclectisme musical

La théorie sur l'éclectisme culturel d'une catégorie de la population semble ici vérifiée. Les personnes interrogées après avoir joué du piano affirment en grande majorité pratiquer un ou plusieurs autres instruments. Sur les dix personnes interrogées qui jouaient et à qui la question de la pratique d'un autre instrument a été posée, huit affirment jouer ou avoir joué d'un autre instrument dans leur vie. Les enquêtés évoquent la batterie, le tambour, la guitare, le ukulélé, le clavecin, l'orgue, le cornet, l'harmonica, la trompette et le violon. Quatre personnes parmi celles-ci citent au moins deux instruments, en plus du piano. Sur les six personnes qui ne jouent pas et à qui la question a été posée, la moitié dit ne jamais avoir pratiqué d'instrument de musique. Une personne pratique le piano, mais ne veut pas jouer en public, et les deux autres disent avoir pratiqué très jeune et très peu de temps un instrument de

¹⁴⁶ BELFIORE, Eleonora and BENNETT, Olivier, op.cit. p.25

musique, en l'occurrence le piano et le violon, sans réellement accrocher avec cette pratique. Les personnes qui jouent du piano dans les gares semblent propices à pratiquer plusieurs instruments de musique. Les personnes interrogées qui jouaient, relatent plus fréquemment que ceux qui ne jouent pas avoir d'autres loisirs créatifs, même si cela reste minoritaire. Trois personnes sur les dix qui jouaient et à qui la question a été posée déclarent avoir d'autres pratiques créatives. Il s'agit du dessin, de la peinture, et de la photo. Aucune personne qui ne joue pas ne fait état de telles pratiques.

Ces profils rappellent celui de l'omnivore culturel de Peterson¹⁴⁷. Implicitement, l'omnivore se distingue de l'univore par la diversité de ses pratiques. L'échantillon de l'étude ne nous permet pas de faire le lien entre ces profils culturels et les catégories sociales. Peut-on cependant nuancer l'idée de la défaite de la culture subjective des individus, avancée par Georg Simmel¹⁴⁸ ?

61) La musique, un passe-temps ou une raison de vivre ?

Selon eux, la musique occupe une place importante dans la vie, dans le quotidien des enquêtés. Cette sur valorisation peut être vue comme un effet de contexte, étant donné que nous parlons de piano, de musique, pendant l'entretien. Sur les treize personnes à qui la question a été posée, neuf affirment que la musique tient une place importante, voire très importante dans leur vie, deux personnes en ont même fait leur métier. Cette importance de la musique se traduit pour une majorité par une écoute de la musique très régulière. Certains écoutent de la musique chez eux, pour se détendre, parce que c'est agréable, que ça « *donne de l'espoir* ». Les trajets paraissent surtout comme des moments privilégiés pour cette activité. « *J'ai toujours de la musique sur les oreilles, quand je suis pas au travail : dans le métro, quand je fais mes courses, quand je suis sur mon vélo* », commente l'une. La musique permet-elle donc de passer le temps de manière agréable, à l'image de celle jouée sur les pianos des gares ? Le train, le métro, les voyages sont évoqués, à l'image de ce jeune passager : « *Et quand on voyage, il faut trouver une occupation, et la musique a pris vraiment une grande place. On se croit toujours dans un film, quand on met une musique derrière.* » Initialement utilisée comme passe-temps, la musique peut prendre une place centrale dans la vie des individus, comme c'est le cas pour cet enquêté, pratiquant le piano et le cornet. Les mêmes personnes qui écoutent de la musique dans les trajets peuvent également décrire cet art

¹⁴⁷ PETERSON Richard, Le passage à des goûts omnivores, *sociologie et sociétés*, vol36 n°1, 2004, p.145-164.

¹⁴⁸ SIMMEL Georg, op.cit. p.17

comme une « *passion* », et même une « *raison de vivre* ». « *J'en écouté énormément, dans les trajets* ». La musique écoutée dans un cadre plus formel, comme en concert, est très peu mise en avant. Seules deux personnes disent assister à des concerts, lorsqu'interrogées sur la place de la musique dans leur vie. L'écoute de la musique se fait donc de manière plus individuelle, un casque aux oreilles dans le métro, ou chez soi. Les pratiques qui ressortent des entretiens ne peuvent pas réellement être stricto sensu qualifiées de pratiques d'appartenance, car elles peuvent avoir lieu dans la rue, dans le train, mais restent individuelles. Lorsqu'un interrogé a ses écouteurs sur les oreilles dans le train, il écoute seul, sans que les autres passagers n'entendent.

62) Les expressions artistiques et espaces publics, quelles visions de ce mélange ?

Il ressort de la majorité des entretiens que le fait d'assister à des expressions créatives artistiques dans l'espace public n'est pas assimilé à une pratique culturelle. Le concept de pratique culturelle semble se référer à des activités assez normées, cadrées, comme aller au théâtre, au musée, à des expos, fréquemment cités. En effet, dans l'espace public, les personnes peuvent assister à des représentations artistiques, mais c'est très souvent par hasard. Pourtant, les personnes interrogées s'arrêtent devant ces événements, si elles ont le temps, et sont capables de décrire précisément ce qu'elles ont vu. Ces expériences sont décrites avec enthousiasme, bien que sortant du cadre formel.

« *C'est bête, mais les tags déjà, c'est une sorte d'art. A Grenoble ils avaient étendu des films plastiques culinaires, entre deux arbres, avaient entouré des arbres, ça faisait une toile transparente, ils avaient fait un tag dessus. Et du coup, c'est éphémère, mais c'était vraiment sympa. J'avais vu ça, j'avais été estomaquée.* » révèle cette ancienne étudiante.

Le fait d'assister à ces événements n'est pas considéré comme de la pratique culturelle, peut-être parce que le cadre ne correspond pas à ce que les personnes se représentent derrière la « culture ». Les personnes ne se sont pas préparées psychologiquement à aller à une manifestation culturelle et donc, ne le perçoivent pas réellement comme tel. Ces expressions artistiques peuvent pourtant toucher, marquer les passants.

« *Je pense aux tags. Il y en a des très beaux, qui veulent véhiculer des messages, par exemple, une fille taguée sur un immeuble, arrose un vrai arbre, en bas de l'immeuble.* »

« *A Bastille, tous les samedis, ils se mettent à 15 à jouer, des violons, contrebasses, trompettes, c'est un orchestre je crois. C'est un truc de ouf, la dernière fois je suis resté 10 min, c'était trop bien.* »

« Sur le cours saint Emilion, ils accroches des photos d'artistes peu connus ».

« A Lyon sinon, ils avaient fait tout un truc sur l'art, dans les stations de métro, avec des photos qui représentaient le nom de la station. Par exemple, pour la station de la croix rousse, ils avaient pris une fille rousse, qui faisait la croix, l'avaient pris en photo. Je ne me souviens plus de toutes les photos mais j'avais trouvé ça super original »

Les gares sont citées à deux reprises comme espaces publics accueillant des manifestations culturelles. Les visites de musées, les expositions, ne sont, pour la plupart des personnes, pas décrites avec autant de détails que les manifestations artistiques dans l'espace public. Même les moins bavards de l'étude relatent plus facilement leurs expériences culturelles hors des cadres formels, à l'image de cet étudiant timide, qui me parle d'une exposition de photos de peinture à la gare de Bercy. Avec la fête de la musique et l'écoute de musique pendant ses trajets, c'est la seule expérience personnelle qu'il me livre de l'entretien. Est-ce que les personnes se sentent plus légitimes pour en parler, livrer leurs avis, leurs impressions, que de parler d'une exposition de peinture par exemple, qui nécessite pour eux une certaine compétence esthétique ?

Conclusion

L'étude sur ce dispositif spécifique des pianos mis à disposition dans les gares nous a amené à reconsidérer l'art dans l'espace public, et les représentations qu'il peut offrir à voir. En effet, des initiatives à visée culturelle se tiennent dans les espaces publics des grandes villes. Ces espaces publics peuvent paraître peu propices à l'expression artistique, car ils sont marqués par la brièveté des rencontres, l'anonymat. Surtout, les grandes villes peuvent développer les capacités d'abstraction, d'intellectualisation des habitants, à défaut de leur sensibilité, nécessaire à l'expression créative. Pourtant, les espaces publics des grandes villes offrent aussi l'avantage d'être traversés par un grand nombre de personnes, et sont particulièrement appréciés des artistes qui revendiquent le lien direct avec l'art. Les opinions sur la place à accorder à l'expression artistique dans les villes diffèrent, de l'imbrication de l'art dans les lieux de vie quotidienne, à la séparation plus stricte de l'art, qui ne peut pas être rabaissé à prendre place dans des lieux banals. L'espace public peut être vu comme un lieu approprié pour démocratiser l'accès à l'art, en tant qu'œuvres d'art, mais aussi en tant que formes artistiques vues comme moins légitimes.

La question des expressions artistiques prend un sens spécifique dans la gare, lieu semi-public, avec des usages parfois distincts mais parfois très proches des espaces publics tels que la rue, les places des villes. Une image ambivalente est portée à la gare, lieu de dynamisme mais aussi de nuisances sonores. L'espace autour du piano peut être qualifié de « bulle » distincte de la gare dans les discours, associé au calme, à la tranquillité, provoquant des usages nouveaux, qui ne se retrouvent pas ailleurs dans la gare. Dans les discours toutefois, les deux lieux peuvent être assimilés, et influencent mutuellement les images qui leur sont rattachées. Les interactions suscitées par le dispositif tendent à revaloriser le lieu de la gare.

La manière dont ce dispositif est approprié, dont le piano est occupé, nous amène à appréhender les normes socialement construites sur le fait de jouer d'un instrument de musique, dans un espace public donc à la vue de tous, et dans un cadre peu formel, peu noble. Les jeunes, les hommes, sont ceux qui ont le plus joué sur le piano pendant les observations. Leur socialisation favoriserait ce comportement. Les filles, et les personnes âgées, sont relativement absentes du piano. Il en est autrement concernant l'écoute, qui semble plus

transversale. En effet, la musique à écouter est vue comme accessible, à laquelle tout le monde peut être sensible et ce peu importe le niveau de compétence esthétique, pour reprendre Bourdieu. L'écoute, comme le fait de jouer, peut susciter une certaine démocratisation de la culture, car les personnes qui ne sont pas habituées au piano peuvent en prendre connaissance par hasard. Les barrières symboliques ne disparaissent pas pour autant, mais sont atténuées par le côté informel, peu cadré de la situation. La mise à disposition de piano peut mettre à mal certains stéréotypes, notamment sur l'image du « pianiste », qui peut ne pas être un homme blanc en costume, les cheveux grisonnant. L'habitus culturel dans cette étude est-il si déterminant ? Bien sûr, chacun reçoit la musique avec son bagage culturel, son histoire, mais d'autres facteurs tels que le temps disponible, jouent un rôle non négligeable.

Cette étude, la manière dont elle a été pensée à l'origine, se voulait centrée sur les publics dits éloignés, les « non-publics », pour analyser l'impact que la mise à disposition de pianos pouvait engendrer dans leur socialisation. Finalement, les entretiens, les observations, ont amené à s'interroger sur les publics favorisés. Ce dispositif bouscule-t-il leurs représentations ? Peut-on déceler des stratégies de distinction ? Les expressions artistiques dans l'espace public, à travers l'étude des représentations qui lui sont attachées, amènent à éclaircir un tas de pratiques, de représentations sociales sur la société en général. Pourtant, ces réflexions plus générales, comme sur les questions de socialisation genrée, n'étaient pas un objectif initial de l'étude, qui se voulait plus centrée sur les catégories populaires. Les expressions artistiques dans l'espace public nous amènent ainsi à reconsidérer les notions de non-lieu, de public. Dans l'espace public, la notion de public est bousculée, il n'y a pas de distinction nette du public, par rapport aux autres, puisque l'espace est ouvert. La personne qui passe sans s'arrêter devant le piano et entend quelques notes, fait-elle partie du public ? Les termes passants, usagers, voyageurs semblent plus appropriés que celui de public. En effet, peut-on réellement parler de public lorsqu'il s'agit d'un public involontaire ?

Une singularité de cette étude est que l'initiative a été étudiée sous un angle, celui de la démocratisation et de la réduction des inégalités, alors qu'elle n'affiche pas cet objectif. Aussi, ce type de terrain pose la question particulière du temps disponible. A la gare, mis à part pour les usagers qui viennent chercher de l'information, ou passer un moment sans but précis, le temps est minuté. La contrainte du temps disponible peut venir biaiser les possibilités de profiter de l'initiative des pianos dans les gares. Cet élément semble particulièrement saillant dans les gares mais peut se retrouver de manière plus générale dans l'espace public, où les gens passent, mais ont toutes sortes de buts autre que celui de passer du

temps dans ce lieu : ils doivent faire une course, chercher un enfant, se rendre à un rendez-vous,.... Dans l'espace public, les personnes ne sont pas aussi disponibles que dans des lieux formels pour apprécier des formes culturelles.

Est-ce que l'art dans l'espace public est encore de l'art, c'est-à-dire est-il perçu comme tel ? Ne peut-on pas plutôt parler d'espace sensible, puisqu'il fait appel à la sensibilité de chacun, mais aucun discours autour d'une éventuelle œuvre d'art n'est mis en avant. Les personnes jouent, partent, mais n'expliquent pas leurs interprétations. Or, selon Marcel Duchamp, « ce sont les regardeurs qui font les tableaux¹⁴⁹ ». L'art n'existerait pas en tant que tel, mais par le discours autour, produit par les spectateurs ou par les créateurs reconnus. Finalement, la question de la dénomination d'art ou non importe peu. Cette étude pose plutôt la question de l'émotion. Est-ce que l'émotion vient des grands interprètes, ou du moment ? Est-ce qu'elle nécessite une certaine disposition psychologique, que la gare par exemple, favoriserait moins qu'une salle de concert ? Un manque de l'étude est de ne pas avoir interrogé de personne qui n'écoutait pas le piano. Il aurait été intéressant de recueillir le témoignage de personnes avec un profil très sensibilisé à la musique, qui pourtant ne va pas aller écouter les pianos dans les gares.

Cette étude nous amène à nous interroger sur le développement de la culture zapping, comme mode de consommation de la culture, des arts mais aussi comme mode de vie, de pensée. Cette culture zapping semble particulièrement prégnante chez les jeunes générations. Irait-elle de pair avec une certaine aversion du vide, du « ne rien faire », dont témoignent les personnes interrogées ? Les temps d'écoute, de jeu, sont très faibles. Les personnes montent ensuite dans les trains, retrouvent leur rendez-vous, rejoignent des proches, et passent à autre chose, très rapidement. Favorisée par le développement des nouvelles technologies, de la généralisation des écrans et d'internet, cette façon de vivre, mêlant plusieurs activités en même temps, passant très vite de l'une à l'autre, serait-elle spécifique à notre temps ?

¹⁴⁹ THEVAL Gaëlle. "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made. ". *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, etc ..*, Apr 2012, Lyon, France

Bibliographie

Ouvrages

ANCEL Pascale, PESSIN Alain (sous la dir) *Les non-publics les arts en réception*, Tome I, Grenoble, L'Harmattan, 2004,

ARDENNE Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 250 p.

AUGE Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, collection du Seuil, 1992, 149p.

BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010, 323p.

BINET Alain, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Ellipses, 2000, 160p.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art, les musées et leurs publics*, Paris, Editions de Minuit, 1966, 251p.

BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, 670p.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *Les Héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Éditions de Minuit, 1964. 183 p.

BURGESS Ernest, McKENZIE Roderick et PARK Robert, *The City*, Chicago, University of Chicago Press, 1925, 320p.

CHOAY Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalité, une anthologie*, Paris, éditions du Seuil, 1965, 448p.

DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Domaines et approches, Armand Colin, 2011, 123p, p.12

GEDDES Patrick, *Cities in Evolution, Williams and Norgate*, Londres, 1915, 402 p,

- GOFFMAN Erving, *les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974, 225p.
- GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, 576p
- HABERMAS Jürgen, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la sphère bourgeoise*, Paris, Payot, 1978, 324p.
- HABRAKEN N.J, *The Structure of the Ordinary, Form and Control in the Built Environment*, MIT, Press, Cambridge, Massachussets, 1998, 359p.
- HEINICH Natalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, étude de cas*, Nîmes, Edition Jacqueline Chambon, 1997, 214 pages
- HIRSCHMAN Albert, *Exit, Voice, and Loyalty : Responses to Decline in Firms, Organizations, and State*, 1970, Etats-Unis, 210p.
- HOWARD Ebenezer, *Villes-jardins de demain*, Chine, Tientstin Press Limited, 1902, 350p.
- JACOB Jane, *The death and life of Great American Cities*, New-York, Random House, 1961
- JODELET Denise, *Folies et représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, 366p.
- KAES René, *Image de la culture chez les ouvriers français*, Paris, Editions Cujas, 1962, 327p.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Paris, 2011, 125p, p.52
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, 777 p
- MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste* (1848), Paris, Nathan, 2009, 118p.
- MONTULET Laurent et KAUFMANN Vincent, *Mobilités, fluidités, libertés*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint Louis, 2004, 311p.
- MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, PUF, 1999, 189p.
- MUMFORD Lewis, *Landscape and Townscape*, Londres, Secker and Warburgn, 1964.

OCTOBRE Sylvie, *Deux pouces et des neurones, les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 2014, 277 p.

PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, 125 p.

PASSERON Jean-Claude et PEDLER Emmanuel, *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, IMEREC, 1991, 150 p.

SECA Jean Marie, *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2005, 177 p.

SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, Paris, petite bibliothèque Pavot, 2013, 107p.

SITTE Camillo, *L'art de bâtir des villes*, Atar ; Genève, H. Laurens, Paris, 1902

VEBLEN Thorstein, *Théorie de la classe de loisir* (traduit de l'anglais), Paris, Gallimard, (1970) [1899], 278p.

WEBER Max, *Sociologie de la musique, les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998, 235p.

Articles scientifiques

BAN David, Les sciences sociales françaises face à la gare. Bilan et lecture critique, *revue d'histoire des chemins de fer*, 2008,

BELFIORE, Eleonora and BENNETT, Olivier, Rethinking the social impacts of the arts, *International Journal of Cultural Policy*, vol 13 (No2), 2007, p. 135 à 151

CHOMBART DE LAUWE M.J., Intégration et intériorisation des modèles sociaux par les enfants. Rapport de synthèse . In: *Enfance*. Tome 33 n°4-5, 1980. Congrès international de psychologie de l'enfant. pp. 161-166.

CLOT GOUDARD Rémi et TILLOUS Marion, L'espace du réseau : du flux au territoire. Le tournant pragmatiste engagé par Isaac Joseph, *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 23 juin 2015. URL : <http://traces.revues.org/683> ; DOI : 10.4000/traces.683

DETHIER Jean, Le Temps des gares, catal. expo., Paris, *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, Centre de création industrielle, 1978, p. 8.

LARGIER Alexandre, Quelques figures d'usagers de la SNCF, *Informations sociales* 2/2010 (n° 158) , p. 122-129 URL : www.cairn.info/revue-informations-sociales-2010-2-page-122.htm.

PEDLER Emmanuel, Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales, *L'Année sociologique* 2/2010 (Vol. 60) , p. 305 à 330

PETERSON Richard, Le passage à des goûts omnivores, *sociologie et sociétés*, vol36 n°1, 2004, p.145-164.

QUERE Louis, L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique, In: *Quaderni*. N. 18, Automne 1992. Les espaces publics. pp. 75-92.

RIGAUD Jacques, Pour une refondation de la politique culturelle, *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 2, 1997 [consulté le 19 juin 2015]. Disponible : <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-02-0114-015>>.

THEVAL Gaëlle. "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made. ". *L'acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, etc ..*, Apr 2012, Lyon, France

Autres

CAMEROUN James, *Titanic*, 1997, 155'

Décret n° 59-889 portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles, 24 juillet 1959, publié dans POIRRIER, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 188

FUCHS Baptiste, *Intervention artistique en espace public, festival et pouvoirs publics*, mémoire, Grenoble, Sciences Po Grenoble, 2002, 97p.

JEANSON Francis, Déclaration de Villeurbanne, in *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.119-120.

MUNIER Jacques, Georg Simmel : les grandes villes / revue questions internationales, *France culture*, 25.03.2013, 6h35.

Ministère de la culture et de la communication, dossier : « La pratique musicale amateur », bimensuel, 26 avril 2000, n65, 5pages

BERTRAND Solène, « Venez pianoter librement en gare du Havre », 29 avril 2014,
Normandie Actu, www.normandie-actu.fr

DE ROCQUIGNY Armelle, « quarante pianos à votre disposition dans paris », 13 juin 2013,
Le Figaro, www.lefigaro.fr

DELETRAZ François, « pianos en gare, les lauréats du concours », 12 février 2015, le figaro,
www.lefigaro.fr

Table des matières

INTRODUCTION	5
I. LA GENESE DE L'ETUDE	5
II. LE TERRAIN D'ENQUETE ET LA METHODOLOGIE	8
1. <i>Présentation du terrain d'enquête</i>	8
1) L'inspiration du dispositif : le projet « Play Me l'm Yours »	8
2) Les pianos s'installent dans les gares SNCF	9
2. <i>La méthodologie d'enquête</i>	10
3) Les points forts de la méthode : simultanéité du thème abordé et de l'entretien, anonymat des enquêtés, attractivité du thème et statut de l'enquêteur.	11
4) Les limites de la méthode : risques de mauvaise interprétation des comportements, conditions de l'expression « intime » difficilement atteintes.	13
PARTIE I : L'EXPRESSION ARTISTIQUE ET CULTURELLE DANS LES ESPACES PUBLICS URBAINS	15
I. LES GRANDES VILLES ET LEURS ESPACES PUBLICS : EVOLUTIONS ET PERCEPTIONS.....	15
1. <i>Urbanisation et naissance de l'urbanisme comme discipline</i>	15
2. <i>Habiter les villes, selon Georg Simmel</i>	17
3. <i>Ambivalence du regard porté sur les grandes villes : entre dynamisme et asociabilité</i>	19
4. <i>Espace public : différentes notions et fonctions</i>	21
5) L'espace public habermassien	21
6) L'espace public en urbanisme	21
7) Les principales fonctions de l'espace public : lieux d'interactions et de désengorgement des villes	23
8) Les interactions sociales dans les lieux publics	23
II. L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC, UN DES LEVIERS DE LA DEMOCRATISATION CULTURELLE ?	24
1. <i>Enjeux de définition de l'art et de la culture</i>	25
9) Deux notions chargées d'affect.....	25
10) Une définition anthropologique, ethnologique de la culture	25
11) La culture comme corpus d'œuvres d'art	26
2. <i>Le développement de la sociologie de la culture et des pratiques culturelles</i>	27
12) Les précurseurs allemands.....	27
13) Les pratiques culturelles, au cœur de l'analyse française	28
14) La sociologie de la réception et l'étude des représentations sociales	30
15) La culture, un outil de distinction	31
3. <i>Les pratiques culturelles en France et les évolutions</i>	32
4. <i>Les politiques culturelles en France</i>	33
16) La naissance des politiques culturelles	34

17)	1959, année de l'institutionnalisation des politiques culturelles.....	34
18)	Le changement de paradigme à partir des années 1980	35
19)	Le discours sur l'échec de la démocratisation.....	36
20)	Le service public culturel.....	37
5.	<i>L'art dans l'espace public</i>	38
21)	L'art en lien direct avec la réalité	38
22)	La place des arts dans la ville	40
PARTIE II : L'IMAGE DE LA GARE ET DE L'ESPACE AUTOUR DU PIANO AUPRES DES USAGERS.....		41
I.	PLURIVALENCE DE L'IMAGE DE LA GARE : ENTRE DYNAMISME, NUISANCE ET INDIFFERENCE.....	41
1.	<i>La place de la gare dans les villes : à l'écart ou au centre ?</i>	41
2.	<i>Les gares entre lieux et non-lieux ?</i>	42
23)	Les gares, archétypes des non-lieux selon Marc Augé.....	43
24)	Les usages sociaux de la gare, proches des lieux anthropologiques	44
3.	<i>Les usages et perceptions de la gare dans la présente étude</i>	45
25)	Un rapport affectif avec la gare : entre attrait et rejet	45
26)	Passe-temps dans la gare : que faire pendant les temps d'attente ?.....	46
II.	ZOOM SUR L'ESPACE AUTOUR DU PIANO ET L'IMAGE DU DISPOSITIF	47
1.	<i>Les registres utilisés pour valoriser le dispositif</i>	48
27)	Percevoir l'enthousiasme ou l'indifférence	48
28)	Comblant le vide de l'attente.....	49
29)	Améliorer l'ambiance.....	50
30)	Partager son amour de la musique et se faire connaître	51
2.	<i>La relative absence des situations de rejet</i>	51
31)	Aucun rejet manifeste auprès des personnes interrogées et des passants	51
32)	Le rejet implicite : départs et dégradations	53
III.	L'ESPACE DU PIANO, UN LIEU AU CŒUR D'UN NON-LIEU ?	53
1.	<i>La gare de Lyon, et la bulle du piano, des non-lieux ?</i>	54
33)	Un passage minuté et volontaire	54
34)	Atténuation de la situation d'anonymat et possibilités d'appropriations	54
35)	Arrangement de l'espace autour du piano, rupture avec le reste de la gare.....	55
36)	Construction de deux types de voyageurs	57
2.	<i>La revalorisation du lieu de la gare dans les discours</i>	59
37)	L'image positive du dispositif a-t-elle un impact sur l'image de la gare ?.....	59
38)	Des usagers d'un type nouveau	60
3.	<i>Le dispositif favorise-t-il les interactions sociales ?</i>	61
39)	La convivialité des lieux.....	61
40)	Le pianiste, au cœur des interactions	62
41)	« Le piano c'est la base, tous les instruments peuvent s'ajouter ».....	64
42)	Une recherche d'interaction non unanime	64

PARTIE III : LES APPROPRIATIONS DE L'INSTRUMENT ET REPRESENTATIONS, DE LA MUSIQUE ET DE LA CULTURE	66
I. QUELLES APPROPRIATIONS DE L'INSTRUMENT, EN L'ABSENCE DE MEDIATION ?	66
1. <i>Les représentations de cette utilisation</i>	66
43) Un piano occupé par les expérimentés.....	67
44) Les jeunes sur le devant de la scène, les femmes et personnes âgées en retrait	68
2. <i>Occupation du piano suivant le temps et e niveau de jeu, le sexe et l'âge</i>	69
45) Méthodologie de comptabilisation	69
46) Le critère du niveau de jeu.....	69
47) Le critère de l'âge.....	70
48) Le critère du sexe	72
3. <i>Appropriations et emplacement du piano</i>	73
49) Le cadre vu comme informel	73
50) Le cadre perçu comme intimidant	75
4. <i>De l'utilisation ludique à l'utilisation artistique</i>	76
5. <i>L'écoute du piano, une forme d'appropriation</i>	77
II. LE DISPOSITIF PEUT IL DEMOCRATISER L'ACCES A LA CULTURE ?	79
1. <i>Les enquêtes, entre envie et indifférence ?</i>	79
51) Leurs propres envies	79
52) Les envies des autres	80
53) Un cadre propice à la réception sensorielle ?	80
2. <i>L'attitude particulière des enfants</i>	82
54) Une approche différenciée du piano : entre sollicitation, neutralité et interdiction de l'accompagnateur ..	82
55) Démocratisation de l'accès au piano ?.....	83
III. LES REPRESENTATIONS DU PIANO, DE LA MUSIQUE, DE L'ART.....	85
1. <i>Représentations du piano, des pianistes</i>	85
56) Image du piano : un instrument apprécié et accessible ?	85
57) Les représentations sur les joueurs de piano.....	86
2. <i>Opinions sur la Musique</i>	87
58) La musique, un art accessible ?.....	87
59) Impacts positifs de la musique.....	88
3. <i>La place de la musique et de l'art dans le quotidien des sondés</i>	89
60) Eclectisme musical	89
61) La musique, un passe-temps ou une raison de vivre ?.....	90
62) Les expressions artistiques et espaces publics, quelles visions de ce mélange ?.....	91
CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE	96
TABLE DES MATIERES	101

ANNEXES.....	105
ANNEXE 1 : GRILLE D'OBSERVATION	105
ANNEXE 2 : GRILLE D'ENTRETIEN	107
ANNEXE 3 : LISTE DES OBSERVATIONS	109
ANNEXE 4 : LISTE DES ENTRETIENS	110
ANNEXE 5 : PLAN DE LA GARE DE LYON	112
ANNEXE 6 : PLAN DE L'EMPLACEMENT DU PIANO PARIS GARE DE LYON	113

Annexes

Annexe 1 : grille d'observation

date	horaire	nb de joueurs		0				
lieu			nb	sexe	âge	temps joué	niveau	musique
personnes interrogées		joueur 1						
		joueur 2						
		joueur 3						
		joueur 4						
		joueur 5						
		joueur 6						
		joueur 7						
		joueur 8						
		joueur 9						
		joueur 10						
		joueur 11						
		joueur 12						
		piano libre :						
bribes de conversations								
Interactions								
comportements, gestuels								

objets et usages

place de l'observateur

groupes sociaux

déroulé des actions

Annexe 2 : grille d'entretien

Cet évènement là

Vous aimez cette musique ?

Vous écoutez souvent les personnes qui jouent au piano dans cette gare ?

Qu'est ce que vous en pensez, du fait de mettre à disposition des pianos ici ?

Sur les gens qui jouent

Est-ce qu'il vous arrive de venir exprès à la gare pour le piano ?

Est-ce que vous pensez que c'est difficile de jouer en public ?

Est-ce qu'il y a des musiciens qui vous ont marqué ?

Est-ce qu'à votre avis ceux qui jouent sont des musiciens expérimentés ?

Les musiques jouées sont elles variées ?

Auriez-vous envie de jouer ?

Avez-vous déjà vu d'autres instruments se rajouter au piano ? Des chants ?

Sur les gens qui écoutent

Pensez vous que ca peut par exemple donner envie aux jeunes de jouer d'un instrument ?

Qu'est ce que les gens aiment bien comme musique à votre avis ?

Qui écoute à votre avis ?

Combien de temps ils écoutent ?

Est-ce que les gens se parlent ? Avez déjà parlé un musicien ?

Avez-vous déjà assisté à des moments de tensions ?

Vous auriez des idées d'autres initiatives, ou comment améliorer celle-ci ?

A changé l'image de la gare ?

La gare : que faites vous dans une gare ?

Vous attendez un train ?

Vous venez régulièrement à la gare ?

Qu'est ce que la gare représente pour vous ?

Que faites vous à la gare si vous n'écoutez pas les pianos ?

Est-ce que la gare est un endroit agréable ?

Est-ce que vous préférez attendre ici ou dans la rue ?

Est-ce que vous vous êtes déjà senti en insécurité à la gare ?

La musique de façon générale

Quelles sont vos musiques préférées ?

Un style, un artiste ?

Qu'est ce que ça représente la musique pour vous ?

Vous en écoutez chez vous, dans vos trajets ?

Avez-vous déjà pratiqué un instrument de musique ?

Si vous deviez pratiquer un instrument, lequel choisiriez vous ?

Est-ce que le piano est un instrument accessible ?

Est-ce que la musique est un art accessible ?

Les pratiques culturelles

Est-ce qu'il y a d'autres arts que vous aimez ?

SI vous deviez en choisir 1 ?

Est-ce que vous pratiquez vous-même un art, autre que la musique ?

Est-ce que vous aimez vous rendre dans un musée, au théâtre, voir une exposition, cinéma ?

(classement ?)

Que pensez-vous de l'art dans l'espace public ?

Quelle place a l'art dans notre société ?

Quel impact ont l'art, la musique, sur les gens ?

Annexe 3 : liste des observations

	date	lieu	durée
séance 1	10-avr	gare de Lyon	1/2 heures
séance 2	17-avr	gare de Lyon	1
séance 3	27-avr	gare de Lyon	2
séance 4	28-avr	gare de Lyon	2
séance 5	30-avr	gare de Lyon	2
séance 6	01-mai	gare de Lyon	2
séance 7	02-mai	gare de Lyon	2
séance 8	03-mai	gare de Lyon	2
séance 9	03-mai	gare saint Lazard	2
séance 10	04-mai	gare Austerlitz, Montparnasse, Bercy	2
séance 11	05-mai	gare de Lyon	2
séance 12	05-mai	gare du nord	1/2 heures
séance 13	06-mai	gare saint Lazard	2
séance 14	07-mai	gare de Lyon	2

Annexe 4 : liste des entretiens

Liste générale et statistiques

	date	lieu	sexe	âge	jouait/écoutait	durée entretien	surnom	enregistré
1	30-avr	gare de Lyon	F	21	écoutait	3	lettres modernes	non
2	30-avr	gare de Lyon	H	18	jouait	25	filère méca	non
3	30-avr	gare de Lyon	F	25	écoutait	25	préventeur sécu	oui
4	01-mai	gare de Lyon	H	25	jouait	5	c'est naturel	oui
5	01-mai	gare de Lyon	F	30	jouait	8	Adèle	oui
6	01-mai	gare de Lyon	H	52	jouait	3	asso pro	non
7	02-mai	gare de Lyon	F	14	jouait	10	14 ans	non
8	02-mai	gare de Lyon	H	70	écoutait	5	grand-père	non
9	02-mai	gare de Lyon	H	34	jouait	35	pianiste pro	oui
10	03-mai	gare de Lyon	H	20	écoutait	15	IUT	oui
11	03-mai	saint Lazard	F	55	écoutait	30	religieuse	non
12	03-mai	domicile	H	24	écoutait	45	Valentin	oui
13	04-mai	Austerlitz	H	21	jouait	30	inspecteur gadget	oui
14	05-mai	gare de Lyon	H	19	jouait	30	armée	oui
15	06-mai	saint Lazard	H	60	jouait	10	journaliste indep	oui
16	06-mai	saint Lazard	H	75	écoutait	35	reposant	non
17	07-mai	gare de Lyon	F	24	écoutait	5	laura	oui
18	07-mai	gare de Lyon	F	24	écoutait	5	jeanne	oui
19	14-mai	téléphone	F	30	jouait	40	Adèle	oui
20	14-mai	téléphone	H	21	jouait	40	Maxime	oui
21	16-mai	téléphone	H	31	jouait	45	Marco	oui
moyenne				33		22,3		
joueurs				11				
écoutateurs				9				
plus de 30 ans				8				
moins de 30 ans				12				
garçons				13				
filles				7				

Liste en fonction de la durée des entretiens et statistiques

entretiens de moins de 15 minutes									
1	30-avr	gare de Lyon	F	21	écoutait	3	lettres modernes	non	
1	01-mai	gare de Lyon	H	25	jouait	5	c'est naturel	oui	
1	01-mai	gare de Lyon	H	52	jouait	3	asso pro	non	
1	02-mai	gare de Lyon	F	14	jouait	10	14 ans	non	
1	02-mai	gare de Lyon	H	70	écoutait	5	grand-père	non	
1	06-mai	saint Lazard	H	60	jouait	10	journaliste indep	oui	
1	07-mai	gare de Lyon	F	24	écoutait	5	laura	oui	
1	07-mai	gare de Lyon	F	24	écoutait	5	jeanne	oui	
joueurs									4
écoutateurs									4
moins de 30 ans									5
plus de 30 ans									3
filles									4
garçons									4

entretiens de plus de 15 min									
1	30-avr	gare de Lyon	H	18	jouait	25	filère méca	non	
2	30-avr	gare de Lyon	F	25	écoutait	25	préventeur sécu	oui	
3	02-mai	gare de Lyon	H	34	jouait	35	pianiste pro	oui	
4	03-mai	gare de Lyon	H	20	écoutait	15	IUT	oui	
5	03-mai	saint Lazard	F	55	écoutait	30	religieuse	non	
6	03-mai	domicile	H	24	écoutait	45	Valentin	oui	
7	04-mai	Austerlitz	H	21	jouait	30	inspecteur gadget	oui	
8	05-mai	gare de Lyon	H	19	jouait	30	armée	oui	
9	06-mai	saint Lazard	H	75	écoutait	35	reposant	non	
10	1 et 14 mai	gare de Lyon/tel	F	30	jouait	45	Adèle	oui	
11	14-mai	téléphone	H	24	jouait	40	Maxime	oui	
12	16-mai	téléphone	H	31	jouait	45	Marco	oui	
joueurs									7
écoutateurs									5
moins de 30 ans									7
plus de 30 ans									5
filles									3
garçons									9

Annexe 6 : plan de l'emplacement du piano Paris gare de Lyon

