



HAL
open science

Les hiérarchies musicales. Entre art et argent

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Les hiérarchies musicales. Entre art et argent. *Savoir/Agir*, 2018, 44 (2), pp.20-27.
halshs-02014278

HAL Id: halshs-02014278

<https://shs.hal.science/halshs-02014278>

Submitted on 11 Feb 2019

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.

Myrtille Picaud, « Les hiérarchies musicales. Entre art et argent », *Savoir/Agir*, Vol. 2, n°44, 2018, p. 21-27, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2018-2-page-21.htm?contenu=resume>.

Résumé : L'étude des hiérarchies culturelles dans la musique s'est principalement appuyée sur la critique ou la relecture des théories de la légitimité culturelle à partir des goûts ou pratiques d'écoute de genres musicaux. Ainsi, les notions d'omnivorisme ou d'éclectisme pointent la transformation de l'échelle de la légitimité culturelle et les mutations de la culture des élites. Les hiérarchies dans les champs culturels s'adosent également à l'opposition entre pôle de production restreinte et pôle de grande production, caractérisée par une tension entre économique et artistique. Ces deux pôles sont souvent renvoyés aux musiques savantes d'un côté, populaires de l'autre, même si les termes *mainstream* et DIY utilisés à propos des secondes recourent à la même division entre logiques commerciales et musicales. Pourtant, logiques économiques et artistiques structurent l'ensemble des activités musicales, quelles que soient les esthétiques considérées. Souvent opposées, elles sont en pratique encadrées, enjeux économiques et artistiques allant toujours de pair, suivant des formes variables selon les cas. Cet article examine comment la tension entre économique et artistique participe à la formation de hiérarchies musicales, à partir des salles de musique à Paris. D'une part, elle structure les hiérarchies professionnelles entre intermédiaires, ici les programmateurs et programmatrices. D'autre part, elle fonde les principes de l'intervention publique, renforçant les hiérarchies entre esthétiques musicales. Ces deux phénomènes s'alimentent mutuellement.

Les hiérarchies musicales. Entre art et argent

L'étude des hiérarchies culturelles dans la musique s'est principalement appuyée sur la critique ou la relecture des théories de la légitimité culturelle¹ à partir des goûts ou pratiques d'écoute de genres musicaux. Ainsi, les notions d'omnivorisme² ou d'éclectisme³ pointent la transformation de l'échelle de la légitimité culturelle et les mutations de la culture des élites⁴. Les hiérarchies dans les champs culturels s'adosent également à l'opposition entre pôle de production restreinte et pôle de grande production⁵, caractérisée par une tension entre économique et artistique. Ces deux pôles sont souvent renvoyés aux musiques savantes d'un côté, populaires de l'autre, même si les termes *mainstream* et DIY⁶ utilisés à propos des secondes recourent à la même division entre logiques commerciales et musicales. Le renvoi des formes musicales à un fonctionnement économique ou artistique s'appuie en outre sur une hiérarchisation des modes d'écoute, « pur » ou au contraire « fonctionnel » – une distinction aujourd'hui ancienne⁷. L'association forte de certaines musiques avec des manières d'entendre spécifiques les lie, par exemple aux yeux des pouvoirs publics, à un pôle ou à l'autre⁸. Les musiques classiques s'entendant dans des salles prestigieuses où les publics sont assis en silence s'opposent ainsi aux musiques électroniques écoutées dans des clubs où les publics dansent tard dans la nuit. Pourtant, logiques économiques et artistiques structurent l'ensemble des activités musicales, quelles que soient les esthétiques considérées. Souvent opposées, elles sont en pratique encadrées, enjeux économiques et artistiques allant toujours de pair, suivant des

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1979.

² Richard A. Peterson, « Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, n° 4, 1992.

³ Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003 ; pour une reprise synthétique des enquêtes à ce propos, voir Nicolas Robette et Olivier Roueff, « An Eclectic Eclecticism: Methodological and Theoretical Issues About the Quantification of Cultural Omnivorism », *Poetics*, vol. 47, 2014.

⁴ Shamus Khan, *La nouvelle école des élites*, Marseille, Agone, « L'Ordre des choses », 2015.

⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, « Libre Examen », 1992.

⁶ Sarah Baker, Andy Bennett et Jodie Taylor (dir.), *Redefining Mainstream Popular Music*, Routledge, New York, 2013 ; Robert Strachan, « Micro-independent Record Labels in the UK: Discourse, DIY Cultural Production and the Music Industry », *European Journal of Cultural Studies*, n° 2, 2007.

⁷ A la fin du 19^e siècle, on retrouve cette opposition dans la différenciation de musiques aujourd'hui dites classiques, voir William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 ; voir aussi la critique de la « régression de l'écoute » par Theodor Adorno, *Le caractère fétiche dans la musique*, traduit par Christophe David, Paris, Allia, 2001.

⁸ Myrtille Picaud, « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015.

formes variables selon les cas⁹. Cet article examine comment la tension entre économique et artistique participe à la formation de hiérarchies musicales, à partir des salles de musique à Paris¹⁰. D'une part, elle structure les hiérarchies professionnelles entre intermédiaires¹¹, ici les programmeurs et programmatrices. D'autre part, elle fonde les principes de l'intervention publique, renforçant les hiérarchies entre esthétiques musicales. Ces deux phénomènes s'alimentent mutuellement.

1. Programmeurs et programmatrices contre garages et limonadiers ?

Dans les salles parisiennes, les modalités juridiques de l'organisation d'événements musicaux sont investies d'une signification symbolique, selon qu'elles sont perçues comme inféodant la programmation à la rentabilité du concert ou à des critères de sélection musicaux. Se distinguent ainsi les systèmes de location, production, ou co-production, qui concernent les lieux diffusant tous types de musique. La production signifie que la salle supporte l'intégralité du risque financier et est employeuse du plateau artistique. La location et la co-production répondent à une gestion économique moins risquée pour les gérant-e-s de la salle : la première évite tout risque financier (la salle est louée, donc l'organisme locataire porte le risque financier, par exemple si le concert ne vend pas) et la seconde répartit les risques entre les partenaires. Certaines salles fonctionnent exclusivement selon le modèle de location, la plupart ayant des modèles mixtes.

L'opposition location-production (à laquelle peut s'ajouter la co-production) recoupe une hiérarchisation des salles de la scène parisienne. Le risque économique est présenté comme inséparablement artistique et il singularise des salles qui se positionnent comme étant plus avant-gardistes. Les termes « garages » (n'importe qui se produit sur scène) ou « limonadiers » (la musique n'est qu'une excuse pour la vente de boissons, de laquelle la salle tire ses revenus

⁹ William Weber, *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004 ; Pierre François, *Le Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Économica, « Études sociologiques », Paris, 2005.

¹⁰ L'enquête comprenait notamment des entretiens avec des programmeurs et programmatrices de salles de musique de tous genres musicaux et statuts, ainsi qu'avec des représentants des pouvoirs publics locaux et nationaux. Des observations ont également été faites dans une petite salle privée du Nord-Est parisien. Voir Myrtille Picaud, *Mettre la ville en musique (Paris-Berlin). Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert*, Thèse de Sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2017.

¹¹ Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (dir.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014 ; Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014 ; Jonathan R. Wynn, « Guides through Cultural Work: A Methodological Framework for the Study of Cultural Intermediaries », *Cultural Sociology*, n° 3, 2012.

principaux) sont régulièrement utilisés par des programmeurs afin de dénigrer des salles qui ne font « que » de la location. Tania se distingue de celles-ci, expliquant que malgré l'importante jauge de son lieu, la part de programmation y est très importante :

« On fait pas que de la programmation pure, on fait vraiment, on appelle, sur chaque type de musique, on essaie d'avoir le, le meilleur promoteur de Paris pour présenter tel ou tel artiste [...]. Et nous on fait vraiment des choix de programmation, et on est en termes de concerts en tout cas, surtout sur la partie concerts, on est un des rares lieux de cette jauge qui programme. A Paris. Puisque toutes les salles sont louées, à Paris, euh... Sur des, enfin, sur des jauges à plus de 600, 700 personnes, il y en a peu, voire pas du tout qui font vraiment de la programmation. Et nous on loue la salle, mais on produit beaucoup, on coproduit, on est, on arrive à positionner notre salle, parce qu'on est, euh, on choisit notre artistique. Qui après en attire un autre, et qui attire ensuite des locations, puisque économiquement c'est impossible de faire que de la prog' à Paris sur une jauge comme ça. » (Tania, programmatrice dans une salle de rock, musiques électroniques, pop, à grande jauge, âgée d'environ 45 ans, père musicien, mère psychologue, entretien réalisé à Paris le 16.04.2014)

La jauge influence effectivement sur le recours à la location¹² en accroissant la pression économique et la nécessité du remplissage, celle de Tania n'autorisant pas de faire exclusivement de la « programmation pure » (production d'événements). La coproduction ou la location permettent d'externaliser une partie de la communication et donc d'accroître le volume de publics. Dans l'obligation de recourir aux locations, Tania « choisit son artistique » et ses partenaires, conservant ainsi une marge de manœuvre et prenant ses distances avec les « garages ».

Martin officie dans une prestigieuse salle de musiques classiques, qui réalisait environ 20% de productions propres pendant les années 1990, mais les a augmentées à environ 60% aujourd'hui. Il aimerait accroître cette part, mais ne dispose pas des moyens financiers et humains nécessaires :

« C'est vrai que dans l'absolu, euh... ce serait beaucoup mieux si on pouvait tout produire nous-mêmes, au niveau de la cohérence générale [...], commerciale aussi et puis même artistique. Sauf que, le conseil d'administration n'est pas vraiment, n'a pas vraiment envie de cette voie [...]. En même temps, s'il fallait qu'on produise l'intégralité des 180 ou 200 rideaux que je fais, ça veut dire qu'il faudrait que je renforce les équipes. Donc non seulement il y a une augmentation du risque financier, mais il y a une augmentation de la masse salariale [...]. Je n'ai pas les moyens de ça au jour d'aujourd'hui, car on est dans une époque où [notre organisme financeur] a plutôt tendance à vouloir baisser qu'à augmenter les subventions. » (Martin, directeur d'une prestigieuse salle de musiques classiques parisiennes, plus de 60 ans, diplômé d'une importante école de commerce, père chef d'entreprise, mère au foyer, entretien réalisé à Paris le 26.09.2014)

Dans le contexte d'une baisse des subventions et de l'injonction au développement de ressources propres pour les salles financées, la location garantit une « recette », mais renforce l'hétéronomie sur le plan artistique en menant à des choix musicaux pour lesquels les publics sont plus nombreux.

¹² Gérôme Guibert et Dominique Sagot-Duvaurox, « Notoriété des artistes et organisation des concerts de musiques actuelles » dans Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.), *op. cit.*, p. 71-92.

Le modèle organisationnel des salles matérialise également l'opposition entre logiques économiques et artistiques au cœur du travail d'intermédiation. L'identité professionnelle des programmeurs et programmatrices s'adosse à la sélection musicale. Or le monopole de celle-ci est concurrencé par d'autres catégories d'intermédiaires (les promoteurs) lors du recours à la location. Ainsi, les individus officiant dans des salles n'accueillant que des locations tendent à se définir comme responsables de commercialisation, plutôt que comme programmeurs et programmatrices : ne demeure que l'aspect gestionnaire de l'activité. Une division du travail peut aussi s'opérer au sein des salles, avec un partage des activités de location d'une part, de co-réalisation et production d'autre part. Cette distinction recoupe très souvent une division sexuée¹³ du travail d'organisation des événements, la location, moins valorisée, revenant souvent aux femmes, moins nombreuses dans la programmation.

Quoique les figures du « limonadier » et du « garage » constituent des figures-repoussoir de salles perçues comme uniquement commerciales, la réalité montre que rares sont celles ne faisant que de la programmation, quelles que soient les esthétiques programmées. Les seules exceptions sont principalement des salles percevant d'importantes subventions publiques, qui rendent la prise de risque possible. Les intermédiaires ne sont effectivement pas seuls à hiérarchiser les salles en fonction de la balance entre logiques artistiques et économiques. Les pouvoirs publics entretiennent également cette distinction, centrale dans la justification de l'intervention publique dans la culture¹⁴ au nom de sa protection des forces du marché.

2. Opposer, hiérarchiser : le rôle des pouvoirs publics

L'examen des budgets publics dédiés à la musique témoigne des différences de traitement des genres musicaux, certains étant renvoyés à une activité commerciale là où d'autres sont présentés comme favorisant le « développement humain¹⁵ ». Cela justifierait l'investissement public, quand d'autres esthétiques ont davantage été institutionnalisées par les registres socio-culturels, de l'animation ou de la politique de la ville¹⁶. Avec le temps, la subvention dans le champ musical a durci la frontière entre des musiques perçues comme autonomes et

¹³ Danièle Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexes » dans Hélène Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré, Danièle Senotier, (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Puf, 2000, p. 35-44.

¹⁴ Vincent Dubois, *La politique culturelle*, Paris, Belin, « Socio-histoires », 1999.

¹⁵ Ce terme, évoqué en entretien, renvoie à une vision quantifiée du bien-être, telle que celle qui est utilisée par l'Organisation des Nations Unies avec le calcul de l'Indice de Développement Humain (IDH).

¹⁶ Philippe Teillet, « Publics et politiques des musiques actuelles » dans Olivier Donnat, Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), « Académique », 2003, p. 155-179 ; Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, n° 3, 2008.

désintéressées, universelles, et d'autres appartenant aux « industries culturelles », se pliant aux logiques du marché et « intéressées ». En retour, cette division justifie la perpétuation d'un système où les subventions sont concentrées sur certaines esthétiques, renforçant la prégnance des logiques marchandes pour les autres. On l'a vu, les logiques économiques sont inhérentes à l'activité de toutes les salles. Cependant l'intervention publique renforce leur poids sur certaines musiques plutôt que d'autres, redoublant l'opposition entre musiques savantes et populaires¹⁷.

A Paris, les salles de musique les plus institutionnelles et les plus soutenues par les pouvoirs publics, aux niveaux national et local, sont les grandes jauges programmant plutôt musiques classiques, contemporaines et lyriques. Les petites ou moyennes jauges diffusant des musiques non classiques bénéficient parfois de soutien de la Mairie de Paris pour des projets particuliers ou des subventions de fonctionnement. Les délégations de service public soulignent également son engagement en faveur de certaines esthétiques (chanson, hip hop, etc.). Néanmoins, l'intervention municipale dans les musiques actuelles demeure limitée (environ un cinquième du budget dédié à la musique), même si elle s'est accrue à partir des années 2000¹⁸. En 2015, sur un budget d'environ 305 millions, l'Etat consacre moins de 10% aux musiques « actuelles », sans comptabiliser les 11 millions de crédit d'impôts pour les producteurs phonographiques et le soutien lié aux diverses associations de droits d'auteur. La répartition des subventions entre musiques a nourri les controverses à propos de la Philharmonie de Paris, grande salle de musiques classiques portée par l'Etat et dont la Mairie de Paris s'est progressivement désengagée. Nombre d'organisations du secteur des musiques « actuelles » dénoncent le fossé entre « une vision des politiques culturelles élitistes et jacobines et la réalité des pratiques artistiques de nos concitoyens » à la lumière des 9 millions d'euros de budget pour les lieux de musiques actuelles sur l'ensemble du territoire national contre 9,8 millions pour la seule Philharmonie en 2015¹⁹.

L'enquête rencontré au ministère de la Culture et de la Communication explique ce différentiel par deux éléments : premièrement, les musiques classiques seraient par nature liées à un modèle

¹⁷ Laurence W. Levine, *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

¹⁸ Par ailleurs, on peut supposer que ces chiffres représentent un enjeu politique important, l'enquête rencontré au Bureau de la musique de la Mairie de Paris ayant par exemple refusé de me communiquer le montant des subventions dispensées.

¹⁹ « 14 organisations des musiques actuelles s'interrogent sur le financement de la Philharmonie », Communiqué de presse, 12 janvier 2015, http://www.irma.asso.fr/13-reseaux-musiques-actuelles-s?utm_content=bufferbce4f&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer, consulté le 05.12.2016.

non économique, pour des raisons qui seraient d'ordre technique : « Pour les musiques classiques, enfin dites classiques, ou de tradition occidentale, on a euh... Les contraintes du coût sont plutôt d'ordre physique, physiologique, l'oreille humaine, la physique tout simplement, la transmission dans l'air, du son dans l'air, etc. » (Robin, responsable musical dans une grande administration étatique, ancien musicien, études de musicologie, de gestion et d'économie, ancien cadre dans une major du disque, entretien réalisé à Paris le 17.04.2015). La physique du son empêcherait la massification des publics, contrairement aux musiques « amplifiées » qui n'auraient aucun problème à être entendues par des milliers de spectateurs et spectatrices. Faisant fi de l'expérience du concert (dans le punk ou le rock aussi, « l'intimité » est valorisée), cet argument renvoie aussi à l'inégale reconnaissance culturelle des modes d'écoute. Ces derniers seraient déterminés par les propriétés physiques du son, plutôt que par des processus sociaux et historiques. Cette affirmation contribue ainsi à naturaliser l'inégale légitimité des pratiques d'écoute, certaines étant par essence commerciales là ou d'autres seraient désintéressées.

La seconde justification repose sur la théorie des cycles longs de la reconnaissance symbolique : la valorisation des musiques classiques, lyriques et contemporaines se ferait sur le long terme et devrait donc être soutenue par l'Etat, alors que les musiques « actuelles » auraient une reconnaissance immédiate : « La musique patrimoniale, ou celle qui va le devenir, c'est une musique dont les externalités positives sont à régime de temporalité très lent. [...] l'industrie phonographique et de la musique passe sa vie à manger du bouillon, mais pour un bouillon vous avez un ou deux trucs qui marchent et qui vous financent le bouillon. Et comme il ne faut pas attendre 70 000 ans pour atteindre la rentabilité, vous n'avez pas besoin forcément de beaucoup d'action publique. » (Robin).

L'opposition entre musiques désintéressées et commerciales a des effets performatifs, puisque le renvoi des secondes vers les « industries culturelles » et le marché justifie en retour l'absence relative d'investissement public dans ce secteur. Les politiques culturelles (ou le mécénat dans d'autres pays) protègent ainsi une partie des salles de musique de la tension entre économique et artistique, renforçant la dépendance des autres à l'égard du marché. Le déséquilibre entre les investissements publics pour les musiques dites savantes et populaires accentue ainsi les hiérarchies entre les esthétiques et entre les salles qui les programment, puisque leurs intermédiaires ont des marges de manœuvre réduites dans leurs prises de risque artistiques.

Conclusion

L'ensemble des salles de musique s'appuie sur des logiques à la fois économiques et artistiques. La rhétorique de la prise de risque, courante chez les programmeurs et programmatrices, révèle ce que les deux ont d'inséparable pour ces intermédiaires. Si les hiérarchies propres à ce groupe professionnel valorisent davantage les critères de sélection musicaux, les intermédiaires programment néanmoins en composant avec des contraintes économiques qui pèsent toujours, quoique de façon différente, sur leur activité. L'intervention publique renforce les hiérarchies entre salles, en diminuant la prégnance de la logique économique pour certaines d'entre elles. On l'a vu, il s'agit principalement de lieux présentant des musiques dites savantes, les autres étant plus souvent renvoyées vers le marché. Tout en renforçant les hiérarchies entre musiques, cette intervention accroît aussi la prégnance de l'opposition entre artistique et économique dans l'appréhension des biens culturels, alors même que les deux logiques sont souvent encadrées.