



HAL
open science

L'espace des possibles des musiques classiques à Paris : sociologie des salles et de leurs programmeurs

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. L'espace des possibles des musiques classiques à Paris : sociologie des salles et de leurs programmeurs. Stéphane Dorin. Déchiffrer les publics de la musique classique, Éditions des archives contemporaines, pp.237-249, 2018, 978-2-8130-0200-6. halshs-01809635

HAL Id: halshs-01809635

<https://shs.hal.science/halshs-01809635>

Submitted on 6 Jun 2018

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.

[PRE-PRINT : Myrtille Picaud, « L'espace des possibles des musiques classiques à Paris : sociologie des salles et de leurs programmeurs », in Stéphane Dorin (dir.), *Déchiffrer les publics de la musique classique*, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. 237-249]

L'examen des publics de la culture, mais aussi de ses producteurs (artistes) constitue une question sociologique ancienne. Effectivement, publics et offre culturelle se construisent en miroir les uns des autres. Mais la manière dont ces artistes sont mis en relation avec les publics offre également un terrain de recherche qui pose plusieurs questions : dans quels cadres production et réception se rencontrent-elles et comment influent-ils sur les types de publics concernés ? Les usages sociaux et expériences de la musique sont-ils modifiés par les lieux et les manières de présenter les artistes ? Comment est faite la sélection des artistes, des esthétiques et des formats qui sont présentés sur les scènes ? Nous reviendrons sur ces questionnements à partir du cas de la musique en concert, en étudiant les salles présentant des musiques classiques à Paris aujourd'hui, ainsi que leurs programmeurs et programmatrices.

Différents travaux examinent le rôle et le travail des intermédiaires culturels, ces hommes et femmes doubles, dont la position est à la « charnière du social et du culturel » [Charle, 1992 : 75] :

« Le paradoxe du miroir sans tain résume assez bien leur double fonction. Pour le public, ils sont censés refléter apparemment à travers leurs critiques, leurs classifications, leurs choix d'exposition, de mise en scène ou de publication les tendances nouvelles qui émergent dans la culture. Face aux producteurs, ils résument, enregistrent, indiquent ou suggèrent les tendances, les goûts, ce qui est acceptable ou inacceptable pour le ou les publics auxquels ils sont supposés s'adresser en fonction de leur position dans le champ culturel. Ils sont à la fois des représentants (au sens politique) du social au sein de la sphère culturelle et inversement des représentants de la culture vis-à-vis de la société globale. » (Charle, 1992 : 75)

La manière dont Olivier Roueff analyse le rôle des intermédiaires dans les champs culturels prolonge ces propos. Quoique généralement occultés, ils apparaissent toutefois comme les clefs de voute qui organisent la rencontre entre production et réception, participant ainsi de la valeur sociale attribuée aux différentes pratiques culturelles à travers celles des publics qui y sont associés. Les intermédiaires culturels seraient donc les « "magiciens" de l'homologie structurale » [Roueff, 2010 : 36] entre les positions des artistes dans le champ culturel et celle de leurs publics dans l'espace social, qu'avait théorisée Pierre Bourdieu :

« Les intermédiaires mettent donc pratiquement en relation, de façon prescriptive, l'offre et la demande. Ils traduisent des homologies structurales, objectivement "grossières" mais aussi "grossièrement" perçues, en stratégies conscientes de contrôle de la réception ou, bien plus souvent, en séries d'essais-erreurs obscures à elles-mêmes. Ce faisant, ils entreprennent de transformer les conditions de possibilité

offertes par les homologues structurales en correspondances effectives et précises entre tels produits et tels consommateurs. » [Roueff, 2013 : 160]

En poursuivant cette réflexion, nous proposons donc d'éclairer l'étude des publics des musiques classiques¹ à travers l'examen du rôle, des propriétés et trajectoires sociales des intermédiaires, partant de l'hypothèse que les caractéristiques et l'histoire de ces musiques ne sont pas les seuls déterminants du type d'individus qu'elles attirent. Comprendre qui sont les publics demande alors aussi de regarder qui sont ces intermédiaires et comment ils travaillent². L'analyse sera centrée ici sur la salle de concert (lieu physique) et son pendant, le programmateur ou la programmatrice³. Les personnes travaillant autour de la programmation, notamment les départements de médiation et de relations avec la presse, ne seront pas abordés, quoiqu'ils participent également du processus d'intermédiation entre producteurs et publics.

Méthodologie d'enquête

13 entretiens ont été effectués avec des programmateurs dans des salles présentant des musiques classiques à Paris et Berlin. Une base de données listant les différentes salles de musique à Paris a également été construite. Elle recense leurs propriétés physiques (par exemple le type de placement, debout ou assis), des caractéristiques de la programmation (différentes disciplines artistiques, genres musicaux programmés etc.), leurs moyens de financement, leur localisation, les horaires d'ouverture etc. Dans ce cadre géographique délimité, il est donc également possible de comparer les salles de musiques classiques avec celles programmant d'autres genres. Une analyse des correspondances multiples a été réalisée partir de cette base de données. Elle informe l'étude présentée ici, qui s'appuie aussi sur une ethnographie multi-située, effectuée lors de concerts dans différents lieux des deux villes.

Nous examinerons donc tout d'abord les spécificités des salles dans lesquelles sont jouées les musiques classiques à Paris. Les entretiens avec les programmateurs nous permettront ensuite de revenir sur leurs choix de programmation, en lien avec leurs propres trajectoires socio-musicales.

Des salles particulières où s'entendent les musiques classiques à Paris

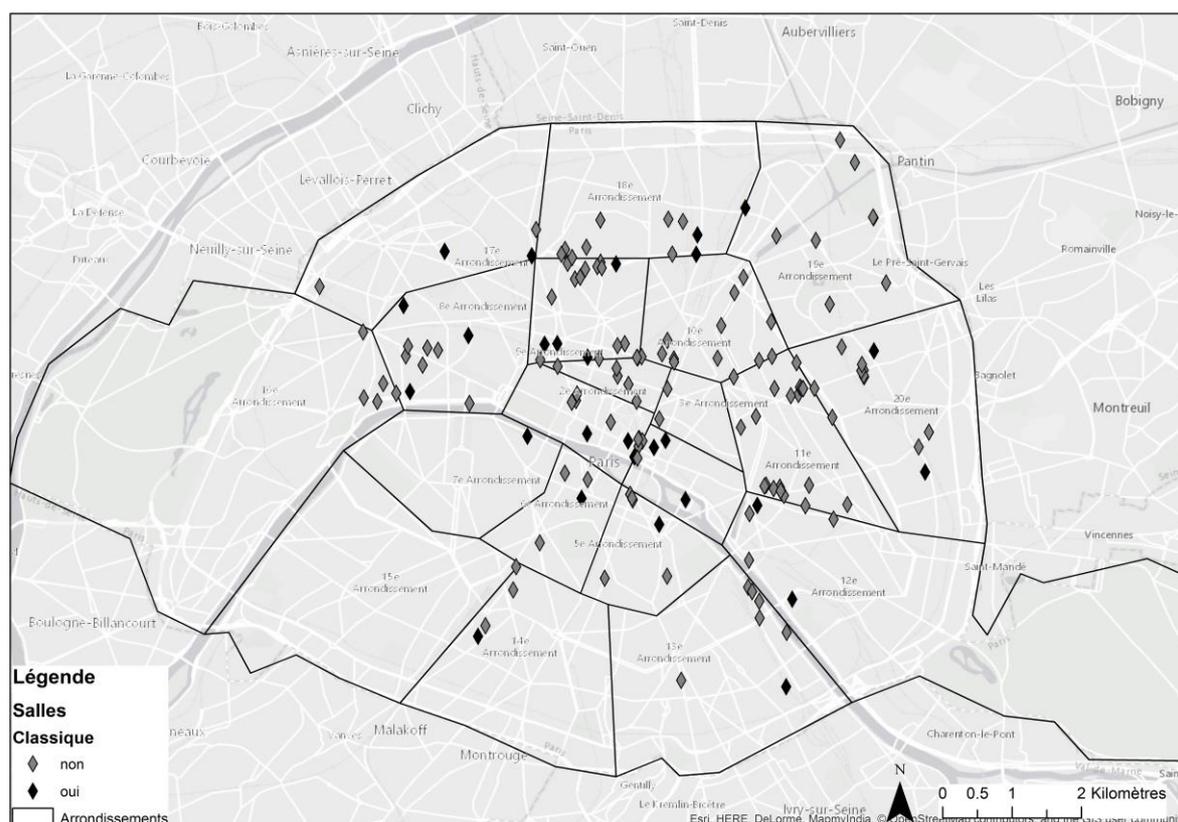
29 salles programmant des musiques classiques (souvent parmi d'autres genres musicaux) ont été recensées à Paris (très récents, l'auditorium de Radio France et la Philharmonie ne sont pas

¹ Nous y incluons les musiques classique, baroque, ancienne, lyrique, contemporaine, sous leurs diverses formes (concert, récital, opéra etc.).

² Cette question sera explorée à partir d'un travail de thèse en cours, portant sur les salles de musique (tous genres confondus, il s'agit donc à la fois des boîtes de nuit, salles de concert, maisons d'opéra, bars etc.) à Paris et à Berlin, ainsi que sur les trajectoires socioprofessionnelles des programmateurs et programmatrices travaillant dans ces salles.

³ Pour faciliter la lecture, nous ne féminiserons pas le terme dans la suite de ce texte. La plupart des individus rencontrés en entretien est constituée d'hommes.

comptabilisés ici). Leur répartition dans la géographie de la capitale est inégale : elles se concentrent principalement dans le centre de la capitale, rive droite, et dans l'Ouest parisien. Elles se situent plus souvent que les autres salles de musique (ne programmant pas de musiques classiques) dans le centre géographique de la ville (1^{er} et 4^{ème}), et principalement dans des arrondissements où les habitants sont bien dotés en capital économique : le 1^{er}, 4^{ème}, le 8^{ème} et le 17^{ème} 4.



© Myrtille Picaud / Carte réalisée avec le logiciel Quantum GIS

Les salles de musiques classiques sont ainsi absentes ou très peu présentes dans les 10^{ème}, 11^{ème} et 13^{ème}, où les salles de musique sont pourtant relativement nombreuses. Si l'aménagement de la Philharmonie dans le 19^{ème} arrondissement a été présenté comme un « rééquilibrage » (social) de l'offre musicale vers le Nord-Est, « un Est parisien en voie de transformation, grâce à l'accueil de nombreux sièges d'entreprises et du Campus Condorcet en cours de construction »⁵, les discours publics et politiques présentent rarement l'absence de salles dans

⁴ Dans ces arrondissements, le revenu moyen net déclaré par foyer fiscal en 2011 est respectivement de 58293€, 46704€, 89578€ et de 49237€ contre 40752€ en moyenne dans la capitale (traitement secondaire des données de l'INSEE, source : DGFIP, Impôt sur le revenu des personnes physiques).

⁵ Laurent Bayle, « La Philharmonie de Paris, un projet unique », communiqué de presse disponible en ligne, <http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/cp20philharmonie20de20paris202827-10-1429.pdf>, consulté le 15.03.2015.

le Sud de la capitale comme problématique :

« Avant l'inauguration de la Philharmonie, l'offre de grands concerts "classiques" était de fait concentrée dans l'Ouest parisien, principalement à la Salle Pleyel et au Théâtre des Champs-Élysées. [...] Sans oublier que le déséquilibre en faveur de l'Ouest parisien risquait de s'accroître avec l'ouverture prochaine de l'auditorium de Radio France et de celui de l'Île Seguin. »⁶

Cependant, si la localisation des salles dans Paris offre un indicateur éventuel de leur capital symbolique, car elles sont plus souvent situées au sein de la géographie du prestige social et économique de la capitale, il ne suffit pas d'examiner leur implantation afin d'expliquer les caractéristiques sociologiques de leurs publics⁷.

Les caractéristiques (matérielles, artistiques) de ces lieux donnent à voir les manières d'entendre la musique qu'ils proposent, ce qui peut indirectement renseigner sur leurs publics. Les salles de musiques classiques se distinguent sur ce plan des autres. Elles sont généralement plus anciennes, puisqu'un quart a ouvert avant les années 1950, un second quart entre cette date et 1990, contrairement aux autres lieux, la moitié ayant ouvert à partir des années 2000. Les jauges des salles avec musiques classiques sont également beaucoup plus importantes que la moyenne, puisque sur les 12 salles parisiennes dont la jauge dépasse 1500 personnes, 7 programment des musiques classiques (la Philharmonie, avec 2400 places assises, rejoint ce groupe). 4 salles de musiques classiques (auxquelles peut être ajouté l'auditorium de Radio France) disposent de 1001 à 1500 places, et un tiers d'entre elles entre 301 et 600 places. A l'inverse, la moitié des autres salles a une jauge inférieure à 300 personnes, et un quart dispose d'entre 301 et 600 places. Ainsi, les musiques classiques se jouent plus souvent que les autres genres dans de (très) grandes salles. La question du lien entre localisation des salles dans la ville et type de publics apparaît alors sous un autre jour : par leur taille, ces lieux recrutent leurs audiences dans un bassin géographique large, attirant également des individus venus « de loin » (les arrondissements et départements alentours, mais aussi d'autres régions, ainsi que des individus en voyage touristique ou d'affaires) et non pas seulement à l'échelle « du quartier ». Leur situation dans Paris contribue donc à leur visibilité et peut influencer sur les représentations

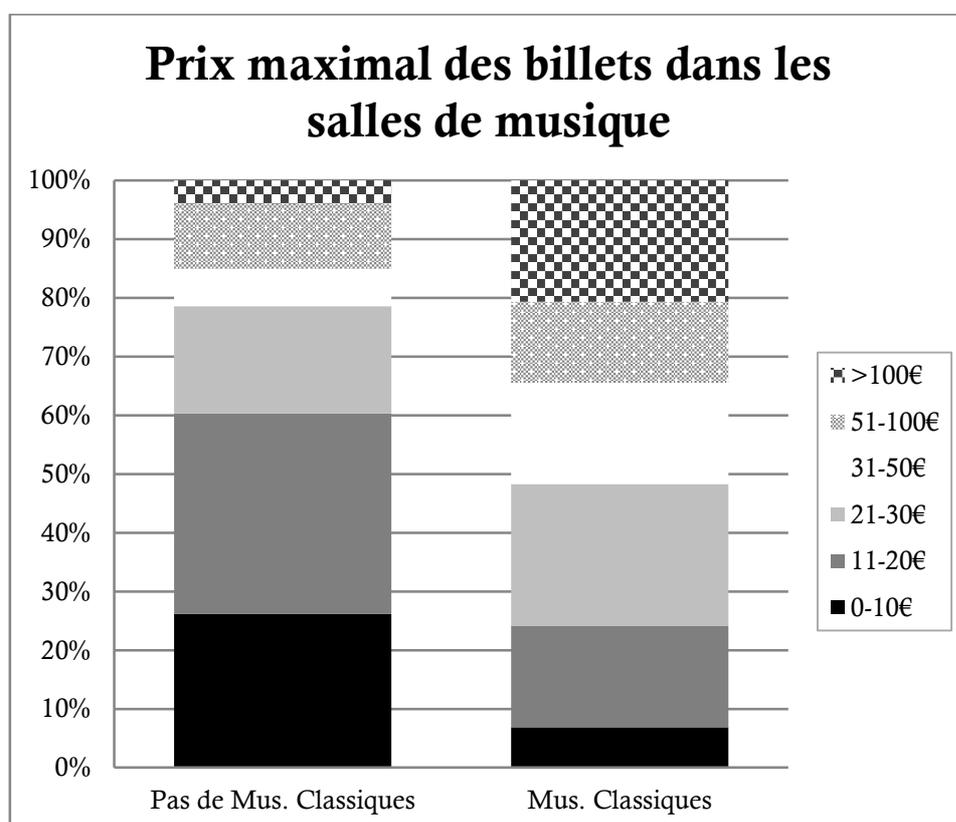
⁶ Laurent Bayle, « Toute la musique en partage », disponible en ligne <http://www.philharmoniedeparis.fr/fr/toute-la-musique-en-partage>, consulté le 23.12.2014.

⁷ Postulat que la communication, voire même la symbolique de l'architecture de la Philharmonie de Paris semble à l'inverse reproduire de manière quelque peu mécanique : « Absorbé par l'horizon, le boulevard périphérique n'apparaît plus comme une frontière. Le signal qui surplombe le toit est une vaste structure culminant à 52 mètres. Jean Nouvel l'a conçue comme un appel, une main tendue vers la Seine-Saint-Denis, affirmant la vocation d'ouverture à de nouveaux publics de la Philharmonie. Et le projet phare du futur Grand Paris. », « Un bâtiment ouvert à tous », Dossier de presse de la Philharmonie de Paris, p. 6, disponible en ligne : http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/dp_philharmonie_-_f.pdf, consulté le 15.03.2015.

sociales qui s'en dégagent, mais ne conditionne aucunement un recrutement local des publics.

Il apparaît également que les musiques classiques s'entendent principalement assis, puisqu'aucune salle ne les fait écouter dans une configuration où le public est uniquement debout. Seules 4 sur les 29 disposent de plans de salle mixtes (assis et debout ou modulables en fonction des événements). A l'inverse, dans 29% des autres salles le public est assis, pour 28% il est debout, 43% des salles présentant un placement mixte. Sans surprise, seulement 2 des 27 salles programmant des musiques classiques sont parfois ouvertes au public au-delà de 2 heures du matin, contre 42% des autres salles. Si l'on examine les tarifications (ici, nous avons retenu le prix du billet le plus cher et non pas la moyenne des tarifs proposés), les salles programmant des musiques classiques sont plus représentées parmi celles où les billets sont les plus chers :

Graphique. Répartition des salles de musique à Paris selon le prix maximal du billet



Toutefois, les salles jouant des musiques classiques bénéficient beaucoup plus souvent de subventions publiques⁸ (48% d'entre elles) que les autres lieux (22% seulement), mais aussi de mécénat (66% contre 25%). Ce déséquilibre en termes de mécénat peut s'expliquer par le fait que ce genre est souvent entendu dans des lieux relativement grands et renommés à l'échelle parisienne, mais aussi parce que ceux-ci sont empreints par la patine de l'ancien et la

⁸ Il s'agit de tous types de financements publics, non pas de montants.

symbolique de la culture consacrée. Financer ces lieux reste un marqueur de prestige valorisable dans la communication d'une entreprise ou fondation. Cela contribue aussi à perpétuer la relation établie entre publics fortement dotés en capital économique (et pour certains, aussi en capital culturel) et ce type de musiques.

Si ces caractéristiques des salles qui diffusent des musiques classiques à Paris ne permettent pas de prédéterminer les propriétés des publics qui les fréquentent, elles laissent entrevoir le cadre et l'expérience du concert proposés. De plus, la comparaison avec les lieux présentant d'autres genres rend leurs différences plus saillantes et objectivables. L'alliance de ces facteurs influe sur la présence plus ou moins importante de groupes sociaux distincts, en plus de la question du prix des places ou l'implantation dans des territoires « populaires », qui sont souvent présentés comme uniques facteurs explicatifs.

Examiner les caractéristiques des salles demande aussi d'analyser la manière dont elles sont investies par la musique. L'analyse du travail et des trajectoires sociales des programmeurs semble alors centrale afin de mieux comprendre quelles représentations ils ont de la musique, de leurs publics et de leur mission professionnelle, ce qui en retour participe à la définition des groupes sociaux auxquels ces musiques « s'adressent ».

Penser les programmations de musiques classiques avec les parcours de programmeurs

Les manières de travailler des programmeurs dans les salles présentant des musiques classiques ne se distinguent pas fortement des pratiques qui régissent les autres lieux. La balance, inégale en fonction des salles considérées, entre logiques artistiques et économiques y est également sensible. Quoique cela puisse également se retrouver dans des espaces avec un fort capital symbolique, ayant une histoire très marquée par un artiste ou un genre musical, il semble cependant que la notion « d'identité du lieu » soit plus souvent mobilisée par les programmeurs dans les salles de musiques classiques. Dans l'extrait d'entretien suivant, l'enquêté souligne toutefois que les différents paramètres (identité du lieu, artistique, économique) se combinent dans ses décisions, sans indiquer la prédominance de l'un sur les autres :

« Programmeur : Mais la question de l'identité et la manière de programmer, c'est un sujet intéressant, mais qui, qui pose différentes questions... De l'identité du lieu, l'histoire, du rapport au jeu, à l'instinct aussi je pense... je pense qu'il y a beaucoup de ça. Et qui peut jamais être détaché de l'économie.

M.P. : *Vous voulez dire quoi par ça ?*

P. : *Que le programmeur doit être le gestionnaire.*

M.P. : *Mais comment est-ce que ça s'actualise dans votre travail ? Vous vous dites, ça c'est trop cher, ça, ça ne va pas remplir ?*

P. : *Tout. Tous les paramètres. Ca, ça coute cher, ça faut que ça remplisse. Quelle est la cible, ça faut que ça se vende, ça faut que ça tourne, ça faut que... Que ça soit de qualité, et que ça soit dans l'identité du lieu, faut que ça rentre dans le dossier [inaudible], tous les paramètres doivent être traités. » » (Entretien le 10.09.2014 avec un programmateur dans une salle parisienne de taille moyenne présentant des musiques classiques⁹)*

Cette thématique de « l'identité du lieu » peut se comprendre aussi comme la défense du capital symbolique de lieux qui en sont fortement dotés, où l'image de prestige est importante et s'est construite sur le temps long. Certains programmateurs expliquent qu'ils « font intervenir leurs goûts personnels » et refusent parfois des demandes « indignes ». Les variétés apparaissent alors souvent comme un genre repoussoir, peut-être parce que de manière apparemment paradoxale, en termes des caractéristiques des salles dans lesquelles est diffusé ce genre, il s'agit de leur premier concurrent [Picaud, 2015]. Le devenir de la salle Pleyel, destinée à « s'acheminer vers une forme d'Olympia bis, enfin un lieu qui fera de la variété plus plus plus »¹⁰ selon les mots d'un cadre de la Mairie de Paris, est exemplaire de ce rapprochement en termes de lieux. Cependant, la programmation de genres musicaux autres que les musiques classiques dans ces salles est une tendance qui apparaît de manière récurrente dans les discours, quoique dans les programmations ce phénomène demeure marginal. Effectivement, les musiques classiques semblent relativement isolées sur la scène parisienne. La quantification des co-programmations de genres dans une même salle (pas forcément lors de la même soirée) permet d'objectiver leur distinction par rapport aux autres genres, puisqu'elles sont susceptibles d'être programmées dans des salles qui présentent aussi des musiques du monde (11 salles programment donc les deux), du jazz (10) et de la chanson francophone (11). La présence dans les mêmes lieux avec d'autres types de musique est donc très minoritaire.

La programmation d'autres genres musicaux, ou encore d'autres disciplines artistiques (stand-up etc.), dans ces salles relève très souvent d'une croyance dans la possibilité de « diversifier » par ce moyen les publics de la musique classique. Effectivement, faire venir des publics (d'âges, d'origines sociales et/ou de niveaux d'étude moins élevés que ceux identifiés par les enquêtes sur les pratiques culturelles) dans ces salles sur d'autres esthétiques les encouragerait ensuite à y revenir pour des concerts de musiques classiques. Ainsi, les différents genres musicaux sont très rarement programmés sur un même temps d'écoute, mais plutôt lors de soirées différentes. La volonté professée est alors de « dédramatiser le lieu », comme l'indique Jean-Luc Choplin

⁹ Tous les entretiens ont été anonymisés, afin d'éviter que les processus sociologiques soient masqués par des noms connus, mais aussi à la demande d'une grande partie des enquêtés-e-s.

¹⁰ Entretien réalisé avec un cadre de l'administration de la Mairie de Paris, le 21.05.2014.

dans la presse :

« [à propos de la programmation de l'humoriste Florence Foresti] c'était l'occasion d'ouvrir en grand les portes du théâtre et de faire en sorte que le "modèle" du Châtelet (une programmation éclectique, populaire et sophistiquée) ne soit pas toujours le même. [...] Il y a encore un sacré boulot à faire pour élargir le public. Ma conviction est qu'une fois qu'on a osé y entrer, on peut y retourner. »¹¹

Un producteur de soirées tente lui d'organiser des concerts de musiques classiques dans des lieux qui programment habituellement d'autres genres :

*« Un truc assez inédit, c'est faire écouter différents genres musicaux qui entretiennent des connivences artistiques, mais qui ne se rencontrent jamais lors d'un même temps de diffusion, devant un même public. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, celui qui veut écouter de la musique électronique, il va dans un festival de musique électronique, celui qui veut écouter de la pop, il va, etc. Et même des mêmes lieux peuvent avoir une saison de concert avec plein de genres musicaux, il y a des soirées types. Donc il y a des abonnés qui vont voir différentes choses, mais globalement tout reste très très fléché. Par exemple, la Gaîté lyrique est très musique électronique, musiques actuelles, c'est missionné comme ça par la Mairie. Paris c'est hyper fléché. Il y a vraiment, la musique contemporaine tu vas à l'IRCAM, tu vas à la Cité de la Musique, enfin à la Cité de la Musique il y a de tout, mais je ne suis pas sûr que le public qui va voir les Arts Florissants va voir l'Ensemble Intercontemporain... Il y a très très peu de porosité si tu veux. [...] Il y a un peu un souci de catalogisation des genres, avec en plus derrière un jugement esthétique qui reste en France très très fort, de dénigrer la musique dès qu'il y a une pulsation, du beat ou une pulsation régulière, tout de suite c'est pas subventionné, c'est populaire etc. Et je pense qu'il y a une carte à jouer magnifique, énorme, et sous-estimée aujourd'hui dans les politiques culturelles, c'est justement **ce public jeune, dont tout le monde se parle**, en réalité on arrivera à le faire venir seulement si on arrive à le faire aller de genre en genre et établir des passerelles entre tout ça et pas en le sectorisant. » (Entretien le 14.11.2014 avec un programmeur dans une agence de production musicale)*

Ici, la co-programmation de genres musicaux différents, dont ce programmeur souligne qu'ils sont généralement opposés par les hiérarchies culturelles traditionnelles, est davantage présentée comme une prise de position avant-gardiste, bien loin de l'apparente évidence de l'éclectisme musical des classes supérieures [Coulangeon, 2003 ; Robette & Roueff, 2014]. Il est à nouveau précisé que les passerelles établies entre genres faciliteraient l'accès des « jeunes » aux musiques classiques, qui apparaissent comme n'allant pas habituellement les voir en concert. Plusieurs discours de programmeurs font intervenir cette catégorie, en lien avec les musiques dites « actuelles » qui sont ici encore théorisées comme « passerelles » :

« On sait bien que le public des musiques actuelles n'est pas forcément le public des musiques classiques. C'est deux publics différents. Dans leur majeure partie, après il y a un public commun ; mais dans leur majeure partie c'est des publics différents, après euh, on essaie de garder une ligne qualitative, que ce soit dans n'importe quel genre, et la force d'une programmation éclectique qui touche plusieurs genres c'est de pouvoir toucher plusieurs publics et de créer des passerelles éventuellement. Là on [inaudible] créer des passerelles. Il y a des façons de passer d'un genre à l'autre. Mais sinon ce qu'il faut c'est rajeunir le public de la musique classique, le public de la musique actuelle c'est pas tellement, a priori,

¹¹ « Programmer Florence Foresti permet de casser les frontières », entretien de Jean-Luc Choplin avec Sandrine Blanchard, *Le Monde*, 7 octobre 2014, disponible en ligne http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/10/07/jean-luc-choplin-programmer-florence-foresti-permet-de-casser-les-frontieres_4501963_1654999.html, consulté le 5 janvier 2015.

les mêmes enjeux. Il est déjà jeune. Quoiqu'il vieillit en fait, il vieillit beaucoup, parce que finalement les fans des Rolling Stones ils ont bien vieilli. » (Entretien le 10.09.2014 avec un programmateur dans une salle parisienne de taille moyenne présentant des musiques classiques et rock, jazz, musiques du monde)

La question du vieillissement des publics des musiques classiques est ainsi une thématique récurrente dans les discours des programmeurs, certainement informés par les différentes enquêtes sur les pratiques culturelles. De plus, la diffusion des résultats de l'enquête dirigée par Stéphane Dorin sur les publics de la musique classique, mais aussi l'ouverture de la Philharmonie et les débats suscités, sont concomitantes à la réalisation de certains entretiens présentés ici. Cependant, l'explicitation de *quels* « jeunes » sont évoqués n'est jamais réellement claire : comme le dit Pierre Bourdieu, « l'âge est une donnée biologique socialement manipulée et manipulable ; et [...] le fait de parler des jeunes comme d'une unité sociale, d'un groupe constitué, doté d'intérêts communs, et de rapporter ces intérêts à un âge défini biologiquement, constitue déjà une manipulation évidente. » [Bourdieu, 1980 : 145] Il est possible de faire l'hypothèse que la thématique du « rajeunissement » des publics est souvent utilisée de manière interchangeable, voire remplace, celle de la démocratisation des publics, or il s'agit de deux questions très différentes.

Effectivement, les enquêtes sur les pratiques culturelles des français [Donnat, 2009] nous apprennent qu'au cours de 12 derniers mois, les catégories de personnes qui sont les plus susceptibles d'avoir assisté à un concert de musique classique sont en particulier les personnes détenant un bac + 4 ou plus (30% d'entre eux, contre 10% pour les individus possédant un bac), les individus habitant Paris intra-muros (28% contre 8% pour le reste de l'agglomération parisienne) et les cadres et professions intellectuelles supérieures (25% contre 1% pour les ouvriers et 4% pour les employés). L'âge joue également un rôle, puisque les individus de 55 à 64 ans (11%) ont statistiquement plus de chances d'avoir assisté à un concert de musique classique que les autres catégories d'âge (5% par exemple pour les 15 à 19 ans et 25 à 34 ans)¹². Il n'est cependant pas l'unique facteur favorisant la fréquentation des salles.

Malgré ces discours sur le « nécessaire » rajeunissement des publics dont font part les programmeurs, il est intéressant de constater que les formes musicales destinées en priorité aux enfants demeurent en réalité moins soutenues par les directions et moins valorisées en termes artistiques. La seule femme rencontrée en entretien à Paris, parmi les personnes programmant des musiques classiques, s'occupe principalement de concerts et événements pour enfants, dans une logique artistique et non « scolaire ». Sans revenir ici sur les processus

¹² Source : Enquête Pratiques culturelles des Français, 2008 - DEPS ministère de la Culture et de la Communication.

de division sexuée du travail de programmation en vigueur dans nombre de salles, nous voyons toutefois qu'elle présente son activité comme peu reconnue financièrement, mais aussi symboliquement :

« Mais bon, y'a pas un, forcément le budget supplémentaire ni rien, donc c'est quand même, là, mon travail il est quand même dans une économie un peu restreinte, même par rapport à cet établissement. Et voilà, moi je défends fortement, mais bon je suis quand même toute seule pour cette chose-là. [...] Mais bon, tout le monde [les programmeurs de ce type de musique] est, voilà, quand même relativement passionné par le sujet, je pense que c'est ça qu'il faut au départ. Faut avoir envie, faut aimer aller voir tout ça... Pour pouvoir vraiment l'apprécier, parce que des fois c'est pas marrant, faut aller... En banlieue lointaine, prendre le RER, après un bus, après marcher, sous la pluie, pour arriver dans une salle euh... A 9h30 du matin, enfin bon, c'est pas fun... C'est pas comme aller dans des salles prestigieuses, ou alors je sais pas quoi. » (Entretien le 4 mars 2014 avec une programmatrice de musiques classiques dans une salle de jauge moyenne.)

On peut donc faire l'hypothèse que la thématique du rajeunissement des publics, et notamment des enfants comme cibles principales (puisqu'ils seraient susceptibles d'être les « publics de demain »), ne se traduit pas par une valorisation de ce type d'activité dans les salles, ni par un renouvellement des programmeurs s'y attelant ou de la réflexion à ce sujet, souvent « délaissé » et confié aux services de communication ou des publics, ne prenant pas directement part à l'activité perçue comme plus noble de « programmation ».

L'examen des concerts programmés dans les salles de musiques classiques rend également visible la faible diversité des formats de présentation des œuvres. Si d'autres genres musicaux sont présentés, ils sont généralement programmés lors de soirées différentes (sauf parfois pour la musique contemporaine), quoique certains metteurs ou metteuses en scène issus d'autres disciplines artistiques (arts plastiques, cinéma) soient parfois mobilisés sur certaines productions. Toutefois, l'expérience globale du concert s'en trouve relativement peu changée : l'écoute se fait en étant assis, dans des salles avec des jauges moyennes ou importantes, sans avoir le droit de manger ou de boire, ni réellement de se mouvoir dans la salle (rentrer, sortir, arriver après le début etc.). La rupture scène/salle est également très marquée, ce que les règles régissant les interventions du public (applaudissements lors de l'arrivée du/de la chef-fe d'orchestre etc.) contribuent à renforcer. Finalement, les comportements du public sont relativement normés et ascétiques. Une programmatrice à Berlin explique la « réinvention » du format des concerts dans sa salle, où sont jouées notamment des musiques classiques. Ils peuvent investir l'ensemble du bâtiment (couloirs, foyer, salles de répétition etc.), et lors de certains événements, les artistes sont réparti-e-s parmi les publics, qui peuvent circuler, s'asseoir sur la scène. Si elle présente cela comme un renouvellement de l'expérience du concert pour les habitués, il s'agirait également d'une manière d'attirer d'autres individus lors de

manifestations moins guindées et formelles :

« That's what we tried from the very beginning to find a new audience and doing a program for a young audience which does not like to go to concert houses in this formal way. And yes, that's what we always are doing, to find this new format, like with baroque music, then a DJ is coming and remixing the music, the people are in a lounge atmosphere. [...] I think what we are trying to do is to give a new experience to the audience. Because there are a lot of these pieces like the Requiem or, we did, Vivaldi's Four Seasons for example, that are pieces you know very well and we want to give people a new experience, that they hear it in another way. And it's actually, for example, with the Requiem, it's a very very special experience, when you are inside this choir and people are around you and people are singing beside you and going around. It's very special and very different from this normal situation. Sitting in the audience and on the stage, with the choir. » (Entretien le 20 novembre 2013 avec la programmatrice d'une salle mixte de taille moyenne à Berlin)

Quoique cette programmatrice précise que les publics disposent toujours d'un important capital culturel, selon elle cela a ouvert la programmation à des personnes relativement moins dotées en capital économique et moins âgées.

Ainsi, les choix de programmation, leur hiérarchisation en fonction des publics concernés (pour les enfants) et les manières d'entendre la musique proposées par les salles rendent compte pour partie des personnes qui se retrouvent lors des concerts. De plus, la façon très largement instrumentale que les programmeurs ont de voir l'évolution de l'événement concert (programmer des musiques « actuelles » pour attirer des publics « jeunes » etc.) témoigne également d'une difficulté à penser autrement le rituel social du concert, les modalités d'écoute la musique et les différents publics de la culture. Il semble que l'examen des propriétés et trajectoires socio-musicales des programmeurs puisse éclairer ces façons de voir, qui découlent également de leur propre lien avec ce type de musique, de la manière par laquelle ils y ont été socialisés etc. Or, les programmeurs des salles de musiques classiques proviennent en grande partie des catégories supérieures de la population et notamment de la bourgeoisie. Ce sont principalement des hommes, blancs, ayant environ 50 ans. Ils ont fait des études supérieures (en particulier : musicologie, gestion, économie), souvent dans la capitale. La plupart a joué d'un instrument dans son enfance, mais ils ne sont pas musiciens professionnels.

Les musiques classiques s'inscrivent pour nombre d'entre eux dans une socialisation de classe [Pinçon et Pinçon-Charlot, 2007]. Plusieurs racontent qu'un ami ou membre de la famille les a amenés jeune au concert et qu'ils ont appris à connaître ce type de musique « sur le tas », et non pas seulement via l'enseignement, quoiqu'ils le formulent souvent comme l'expression de leur singularité et de leur appétence naturelle :

« Mais pourquoi vous êtes-vous intéressé à cette musique [alors que votre famille n'en écoutait pas] ?

Ben parce que, moi j'ai voulu en écouter. Justement. J'ai été suffisamment différent pour... Vouloir proposer

cette différence. Donc, j'ai eu de la chance de rencontrer des gens qui aimaient la musique et qui m'ont...
Donné ce gout. Pour la musique. Enfin qui m'ont donné ce gout – que j'avais sûrement naturellement, mais
que j'ai développé. » (*Entretien le 11 octobre 2014 avec un programmateur dans une salle de musiques
classiques à grande jauge*)

Ils évoquent en entretien leur trajectoire professionnelle sous forme de récit enchanté, les ayant conduits jeunes à rencontrer les grands artistes du 20^{ème} siècle, parfois « par hasard », grâce à leur « esprit d'initiative » ou leur « curiosité ». Les contacts ayant facilité ces rencontres, et le capital social très important dont ils disposaient déjà jeunes, sont rarement cités. Leur socialisation aux musiques classiques est donc particulière, en partie représentative de leur classe sociale, et très différente de celle des individus visés par les programmes de démocratisation et de médiation. Le patrimoine des musiques classiques est indissociablement lié à l'histoire personnelle des programmateurs, qui ont intériorisé et incorporé les codes sociaux et musicaux des espaces où elles sont présentées.

L'étude des publics de la culture ne saurait ainsi faire l'économie de celle du sens social conféré aux pratiques culturelles. Or celui-ci est fortement cadré par les individus qui mettent en lien production et consommation : les intermédiaires. En France, les politiques culturelles ont été en partie construites sur la volonté de « démocratiser l'accès à la culture ». Cela a contribué à orienter l'analyse de la culture sur celle des propriétés sociales de son public. Cette esquisse d'une sociologie des salles et de leurs programmateurs montre cependant que voir les musiques classiques dans cette perspective demande aussi de penser le renouvellement à l'échelle des lieux et des pratiques de travail, mais aussi des valeurs, des réseaux d'intermédiaires et des catégories de personnes qui occupent ces postes.

Bibliographie

Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979

Bourdieu Pierre, « La jeunesse n'est qu'un mot », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 143-154.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, éditions du Seuil, 1998.

Charle Christophe, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, 39-1, p. 73-85.

Coulangéon Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, 2003, n°44, p. 3-33.

Donnat Olivier, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*,

Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier (dirs.), *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française, 2011.

Picaud Myrtille, « 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 p. 68-89.

Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, 2007.

Robette Nicolas, Roueff Olivier, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, n°47, 2014, p. 23-40.

Roueff Olivier, « "La montée des intermédiaires" Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, 2010, p. 34-59.

Roueff Olivier, « Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in Coulangeon Philippe, Duval Julien (eds), *Trente ans après La Distinction*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164.