



HAL
open science

Comment l'action publique et l'intermédiation culturelle façonnent les hiérarchies artistiques. Le cas de la musique live

Myrtille Picaud

► **To cite this version:**

Myrtille Picaud. Comment l'action publique et l'intermédiation culturelle façonnent les hiérarchies artistiques. Le cas de la musique live. *Regards croisés sur l'économie*, 2022, 1-2 (30-31), pp.190-200. 10.3917/rce.030.0190 . halshs-04372267

HAL Id: halshs-04372267

<https://shs.hal.science/halshs-04372267>

Submitted on 4 Jan 2024

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.

[Version auteure de l'article : Myrtille Picaud, « Comment l'action publique et l'intermédiation culturelle façonnent les hiérarchies artistiques. Le cas de la musique live », *Regards croisés sur l'économie*, 2022/1-2 (n° 30-31), p. 190-200. DOI : 10.3917/rce.030.0190.]

Résumé

À partir du cas des salles de musique à Paris, cet article examine le rôle des politiques culturelles et des subventions publiques dans la reproduction des hiérarchies artistiques. Bien que l'action publique se soit aujourd'hui élargie pour soutenir les différents genres musicaux, elle continue de différencier les musiques selon les esthétiques et leurs modes d'écoute. En parallèle, le marché de la musique *live* connaît une forte concentration économique dans un contexte de recul des ventes de disques, ce qui contraint les marges de manœuvre des programmeurs et programmatrices indépendant-es. Par leur réputation et leurs pratiques de programmation, elles et ils cherchent à tenir l'équilibre entre contraintes économiques et critères artistiques.

Mots-clés

Légitimité ; genre musical ; musique *live* ; action publique ; politiques culturelles

Table des matières

1.	Programmer, entre artistique et économique	2
2.	Action publique et marché de la musique live	3
	L'allègement des contraintes économiques par la subvention	4
	La création de lieux dédiés, entre reconnaissance de nouvelles esthétiques et concurrence aux salles privées ...	5
3.	Marges de manœuvre dans la programmation.....	5
	Conclusion	6

Comment l'action publique et l'intermédiation culturelle façonnent les hiérarchies artistiques. Le cas de la musique *live*

Les politiques mises en œuvre à l'occasion de la crise de la Covid-19 ont mis en lumière l'inégale reconnaissance des formes culturelles par les représentant-es des pouvoirs publics. Ainsi, les lieux où le public était assis ont pu rouvrir plus tôt que ceux où le public écoutait la musique debout, les boîtes de nuit étant les dernières à reprendre leur activité. L'opposition entre modes d'écoute (assis ou debout) est structurante pour les espaces de la musique vivante. En effet, elle recoupe des divisions en termes de genres musicaux, entre lieux subventionnés ou non par les acteurs publics, de même qu'entre lieux culturels à vocation artistique et lieux festifs à vocation économique.

Dans le domaine de la musique vivante, l'action publique a joué un rôle central dans la distinction et la hiérarchisation entre musiques savantes et populaires (Levine, 1988), notamment par la (non) création d'institutions culturelles, les subventions ou encore l'éducation musicale. Les modèles économiques du concert (François, 2007 ; Weber, 2008), tout comme l'industrie du disque (Hesmondhalgh, 1996 ; Negus, 1999) ont contribué à la stabilisation des genres musicaux et à leur hiérarchisation, qui est inséparablement artistique, nationale, genrée et racialisée. Dans la musique *live* comme enregistrée, les formes de légitimation sont variables : pour certains genres, action publique et acteurs privés contribuent à la reconnaissance, pour d'autres, c'est d'abord le marché et la demande du public qui contribuent à la reconnaissance (Hammou, 2016), en particulier lorsque les artistes sont issu-es de minorités. Comment politiques culturelles et modèles économiques des salles de musique *live* interagissent-elles avec ces hiérarchies entre genres musicaux, et contribuent-elles à les renforcer ou les déplacer¹ ?

1. Programmer, entre artistique et économique

Les intermédiaires, qui officient entre les artistes et les publics, jouent un rôle central dans les processus de création de valeur, de sélection et de reconnaissance artistique (Lizé, Naudier et Roueff, 2011). Elles et ils contribuent à la définition des frontières entre genres, et influent plus largement sur le fonctionnement des marchés culturels (modalités d'emploi et rémunération, circulation des artistes, etc.). Elles et ils participent également à la construction

¹ Cet article s'appuie sur une enquête réalisée entre 2012 et 2017 dans les salles de musique parisiennes. Elle comprend une base de données recensant les salles et leurs caractéristiques, quelles que soient les esthétiques diffusées, et des entretiens réalisés auprès de représentant-es des pouvoirs publics et de programmateurs et programmatrices de salles.

des publics, qui ne sont pas des groupes préexistants à l'événement (Picaud, 2021), mais une rencontre d'individus aux dispositions spécifiques et d'un lieu, d'une temporalité, de politiques de communication, de billetterie, etc.

Les programmeurs et programmatrices des salles de musique sont les intermédiaires qui sélectionnent les artistes se produisant sur scène. Il n'existe pas de définition unique de cette activité, à laquelle aucune formation spécifique ne prépare. Elles et ils occupent des postes aux intitulés et aux périmètres divers (chargé-es de production, de location, de programmation, ou encore responsable commercial-e), sous des statuts qui varient selon qu'elles et ils sont employé-es par des salles, qui pratiquent plutôt l'intermittence, les contrats courts ou à durée indéterminée, le travail non déclaré, ou bien salarié-es par des agences de tournées ou des maisons de disque. Ces différences sous-tendent les hiérarchies professionnelles dans la programmation.

Cette activité met en tension critères artistiques et économiques, dont l'équilibre est variable selon les salles. Néanmoins, aucune ne peut faire abstraction de la partie commerciale de l'activité. La taille de la jauge influe sur le poids des contraintes économiques, qui augmente lorsque la jauge est grande et que le risque économique de la salle vide s'accroît :

« Nous on fait vraiment des choix de programmation, et on est [...], surtout sur la partie concerts, on est un des rares lieux de cette jauge qui programme. À Paris. [...] 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 arrive à positionner notre salle, parce qu'on est, euh, on choisit notre artistique. » (*programmatrice dans une salle de rock, musiques électroniques, pop, à grande jauge*)

Les salles où les critères artistiques demeurent centraux dans la programmation sont les plus valorisées par les hiérarchies professionnelles. À l'inverse, les lieux loués à des organismes extérieurs, sans autre sélection que leur capacité à régler le montant de la location, sont régulièrement dénigrés par les autres intermédiaires, qui les traitent parfois de « garages » (n'importe qui se produit sur scène) ou de « limonadiers » (la musique serait un prétexte pour l'activité principale, non artistique, la vente de boissons).

2. Action publique et marché de la musique live

Les pouvoirs publics ont historiquement construit la légitimité de leur intervention dans le secteur culturel en se présentant comme garants de l'autonomie des champs artistiques (Dubois, 1999).

L'allègement des contraintes économiques par la subvention

Les musiques dites savantes sont davantage subventionnées que les autres, car elles continuent d'être perçues comme des œuvres universelles et capitales. À l'inverse, d'autres esthétiques ont davantage été institutionnalisées à travers le registre socio-culturel (Teillet, 2003), de l'animation ou de la politique de la ville (Faure et Garcia, 2008). L'intervention publique renforce ainsi l'opposition entre esthétiques musicales selon leur degré de légitimité. Les salles de musique les plus soutenues par les pouvoirs publics locaux ou nationaux sont les salles institutionnelles avec de grandes jauges spécialisées dans les musiques savantes. Si, à Paris, 20 % de l'ensemble des 217 salles recensées perçoivent des subventions publiques, cela concerne 47 % des salles qui programment des musiques classiques et 32 % pour les musiques du monde et traditionnelles, contre 13 % de celles qui programment des variétés, 17 % pour les musiques électroniques et 20 % pour le rock :

Alors ça c'est clair [que le ratio entre subventions allouées aux musiques savantes et musiques actuelles] est extrêmement en faveur de, de, des musiques savantes, c'est le poids de l'histoire, euh, donc c'est, c'est, c'est sûr que... Je vais le dire méchamment, mais vous allez me citer si je dis ça : il reste que les miettes quoi ! (*cadre des politiques culturelles locales*)

Au milieu des années 2010, le Bureau de la musique de la Mairie de Paris investissait environ 40 millions d'euros, dont un cinquième environ était consacré aux musiques dites actuelles. L'État subventionne quant à lui principalement les musiques savantes (en 2015, 280 millions sur un budget de 305 millions d'euros), ce qui bénéficie donc aux grandes salles de musiques classiques, qui sont aussi davantage soutenues par le secteur privé (63 % d'entre elles ont des mécènes privés, contre un quart de l'ensemble).

L'intervention publique distingue également les lieux musicaux selon les formes d'écoute (un tiers des lieux où les publics sont assis perçoit des subventions publiques, contre 15 % de ceux où ils sont debout ou en configuration mixte) et selon la temporalité des événements (ceux ayant lieu tard la nuit étant moins soutenus). Les clubs de musiques électroniques sont ainsi quasiment exclus des subventions publiques à titre artistique.

Avec le temps, la subvention dans le champ musical a durci la frontière entre des musiques perçues comme autonomes et désintéressées, universelles, et d'autres appartenant aux « industries culturelles », se pliant aux logiques du marché. En retour, cette division renforce le poids des logiques marchandes pour certaines esthétiques, et justifie ainsi la perpétuation d'un système où les subventions sont concentrées sur les autres.

La création de lieux dédiés, entre reconnaissance de nouvelles esthétiques et concurrence aux salles privées

L'action des pouvoirs publics se traduit également par la création de lieux dédiés à des esthétiques particulières². Au cours des années 2010 ouvrent ainsi la Gaîté lyrique (cultures numériques / musiques électroniques), La Place (rap et hip hop) et les Trois Baudets (chanson francophone). Tout en singularisant ces genres pour lesquels les pouvoirs publics locaux souhaitent manifester leur intérêt, ces salles transforment l'espace musical local. Lors des entretiens, plusieurs programmeurs et programmatrices les accusent de « déréguler » le marché en offrant aux groupes les plus en vue des cachets sur lesquels il est difficile de s'aligner. Cette politique a également été ressentie comme une absence de reconnaissance du travail artistique réalisé par les salles privées :

« C'était la Mairie qui montait un projet contre tous les gens qui essayaient de s'en sortir et qui faisaient vivre, qui essayaient de faire un peu vivre Paris depuis des années, voilà. Maintenant on cohabite un peu plus, on fait des partenariats, on a même des festivals en commun avec eux, on essaie de faire des choses vraiment ensemble ou pas vraiment, mais c'est au début, oui c'était dur, c'était un affront [...], on était vraiment très en colère. » (*programmatrice, citée précédemment.*)

L'augmentation des cachets des artistes n'est pas uniquement due à l'intervention publique. Elle est aussi causée par des mutations plus profondes du marché musical, avec l'effondrement des ventes de musique enregistrée au début des années 2000. Le marché de la musique *live* a été réinvesti par des acteurs privés en quête de profit (maisons de disque, sociétés de production événementielle, nouveaux acteurs comme les billetteries en ligne). La concentration économique en cours, avec le rachat de salles, de festivals, de catalogues d'artistes, par des multinationales (Lagardère, Fimalac...) contribue à l'augmentation des cachets. Elle modifie également les pratiques de programmation : conséquence du processus d'intégration verticale, certain-es artistes se produisent exclusivement dans les lieux détenus par leur maison mère (Picaud, 2019).

3. Marges de manœuvre dans la programmation

Face à ces mutations de l'espace musical parisien, les programmeurs et programmatrices tentent de maintenir leurs marges de manœuvre dans la sélection musicale. D'abord, certains lieux tablent sur leur reconnaissance dans le champ musical pour continuer de faire venir des

² La Place perçoit à son ouverture, et en 2019, une subvention de 1 million d'euros, la Gaîté une compensation annuelle de service public de 1,9 million et les Trois Baudets de 950 000 € en 2016. À cette même date, la subvention du Théâtre du Châtelet était de 15 millions d'euros.

artistes. Cela a été le cas par exemple de la Concrete, un club de musiques électroniques qui a transformé les modes de sortie, en obtenant la première autorisation d'ouverture 24h/24, ce qui permettait des événements très longs. Leur réputation a permis d'attirer des artistes souhaitant s'y produire, et dont les cachets auraient pu être initialement trop élevés pour la salle. Le recours à des contrats d'exclusivité, qui empêchent les artistes de se produire dans d'autres salles pendant une durée déterminée, a également préservé leur position. Ensuite, certaines salles ont modifié leur programmation, en se repositionnant sur des niches artistiques moins exploitées et donc moins chères, diversifiant ainsi les programmations à la marge. On retrouve là, de façon plus dynamique, le modèle de l'oligopole à franges caractéristique des marchés de l'édition ou de la musique enregistrée.

Finalement, la dimension économique de l'activité a aussi été à la base des mobilisations pour la reconnaissance par les pouvoirs publics. C'est notamment le cas des musiques électroniques, et plus largement de l'ensemble des lieux contribuant à la « vie nocturne ». Alors qu'ils avaient jusqu'alors plutôt fait l'objet d'une gestion sécuritaire, à partir de 2010, une politique de la nuit locale est développée à Paris dans un contexte de concurrence croissante entre métropoles européennes. Les intermédiaires, ainsi que les syndicats et associations liées à ces lieux, insistent sur leur apport économique et leur contribution à l'attractivité de la capitale française pour légitimer leurs activités (Braun et Pellerin, 2016)... Néanmoins, la reconnaissance institutionnelle basée sur la dimension économique de l'activité demeure fragile, comme l'a prouvé la gestion de la crise sanitaire, puisque ces lieux ont été les premiers à fermer et les derniers à rouvrir.

Conclusion

Si les subventions continuent de différencier les esthétiques musicales et leurs modes d'écoute, l'action publique concerne aujourd'hui les différents genres musicaux. Dans les salles parisiennes — mais on pourrait élargir aux festivals — les transformations du marché de la musique *live*, qui connaît une forte concentration économique, contraignent les marges de manœuvre des programmeurs et programmatrices indépendant-es. Selon les genres musicaux, ces intermédiaires sont pris-es en tenaille entre les grosses salles privées et celles qui perçoivent des subventions publiques. L'adaptation des stratégies de programmation ainsi que la réputation des intermédiaires au sein de l'espace musical sont alors mobilisées pour tenter de tenir l'équilibre entre contraintes économiques et critères artistiques. C'est donc dans l'interpénétration des logiques de marché et de l'action publique, davantage que dans

l'opposition entre les deux, que se produisent les mondes de la musique *live* que nous retrouvons sur scène.

Bibliographie

BRAUN B. et O. PELLERIN (2016), « Les musiques électroniques en France », SACEM, Paris.

DUBOIS V. (1999), *La politique culturelle*, Belin, Paris.

FAURE S. et M.-C. GARCIA (2008), « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, vol. 49, n° 3, p. 78-89.

FRANÇOIS P. (2007), « Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement du monde de la musique ancienne », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 5, p. 629-647.

HAMMOU K. (2016), « Mainstreaming French rap music. Commodification and artistic legitimation of othered cultural goods », *Poetics*, vol. 59, p. 67-81.

HESMONDHALGH D. (1996), *Independent Record Companies And Democratisation In The Popular Music Industry*, Thèse de philosophie, Goldsmiths College, Université de Londres.

LEVINE L.W. (1988), *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

LIZE W., D. NAUDIER et O. ROUEFF (2011), *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, La Documentation Française, Paris.

NEGUS K. (1999), *Music genres and corporate cultures*, Routledge, Londres et New York.

PICAUD M. (2019), « Les transformations de la programmation musicale. Analyser ensemble autonomie professionnelle et autonomie d'un sous-champ », *Biens symboliques/Symbolic goods*, vol. 4.

PICAUD M. (2021), *Mettre la ville en musique. Paris-Berlin*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.

TEILLET P. (2003), « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT O. et P. TOLILA (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 155-179.

WEBER W. (2008), *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge (MA).