

Les publics de la musique contemporaine :

l'exemple du festival Musica

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu l'équipe du festival Musica, en particulier Mafalda Kong-Dumas, pour leur accueil.

Merci également à toutes les personnes qui ont participé aux entretiens, pour avoir donné de leur temps et partagé leur expérience du festival.

Merci à Vincent Dubois pour ses précieuses indications et le suivi attentif de mes recherches.

Merci à Adeline pour la relecture.

Enfin, merci à la promo PGC pour cette année riche et intense.

Sommaire

INTRODUCTION	5
---------------------------	----------

CHAPITRE 1 : LA MUSIQUE CONTEMPORAINE AU REGARD DES SCIENCES SOCIALES.....	9
---	----------

CHAPITRE 2 : LES PUBLICS DE MUSICA ENTRE DETERMINISMES ET ATTACHEMENT	32
--	-----------

CHAPITRE 3 : LES PUBLICS DE MUSICA : DE LA LEGITIMITE A L'ECLECTISME ?	59
---	-----------

CONCLUSION.....	71
------------------------	-----------

Prélude

Les origines d'un questionnement sur les publics de la musique contemporaine

Entraîné par un ami, j'assiste en ce début octobre 2009 à un récital de piano dans le cadre de la 27^e édition du festival Musica. Au programme : une sonate de Schubert et une pièce d'Hugues Dufourt, compositeur français né en 1943. Avant l'entrée sur scène du pianiste, le rituel habituel des concerts de musique savante : on lit le programme, les indications sur les compositeurs et l'interprète, quelques coups d'œil aux voisins qui discutent du dernier opéra de Batistelli et de leur dîner à venir. La salle se remplit doucement, dans une ambiance feutrée et détendue ; puis les lumières s'estompent.

Le pianiste se lance dans la sonate de Schubert, l'une des dernières qu'il a composées, deux mois avant sa mort. Malgré l'acoustique peu flatteuse de la Salle de la Bourse, la magie opère. Au fil de l'œuvre, le souffle schubertien se déploie, avec ses longueurs et ses moments de grâce. Le deuxième mouvement et son insondable mélancolie traversée par d'étranges éclairs m'émouvant aux larmes.

Après un bref entracte, le pianiste entame la pièce d'Hugues Dufourt, présent dans la salle. Dès les premières mesures, il parvient à capter mon attention. Son engagement physique face à l'instrument, sa parfaite maîtrise des dynamiques et des contrastes font littéralement vivre la partition. Mais rapidement, l'enthousiasme laisse place à la perplexité, puis à l'ennui. La musique me semble monotone, je ne perçois qu'un amas de notes sans direction. Impossible de repérer une structure, une mélodie, un climax. Alors j'attends, impatient que le concert se termine. Trente minutes plus tard, j'applaudis poliment et sors de la salle avec cette question en tête : mais qui peut bien aimer cette musique ?

Introduction

Créé en 1983 à l'initiative du ministère de la Culture dans le cadre de sa politique en faveur de la musique contemporaine, le festival Musica est aujourd'hui l'un des rares festivals uniquement consacrés à la musique contemporaine en Europe. L'objectif du ministère, entraînant dans son sillage les collectivités locales, était d'élargir les publics de la musique contemporaine. La diffusion des œuvres nouvelles, et plus généralement des œuvres de l'après-guerre, était alors pour une large part restreinte aux professionnels du secteur et à quelques cercles d'initiés, des intellectuels et des artistes proches des mouvements d'avant-garde. Le projet du ministère était de faire du festival le vecteur d'une politique d'action culturelle. Autrement dit, il s'agissait d'accompagner les auditeurs vers les nouvelles formes d'expression musicale en organisant, en parallèle des concerts traditionnels, des rencontres, des actions pédagogiques, des croisements interdisciplinaires. Il fallait sortir la musique contemporaine des circuits spécialisés pour la faire entrer de plain-pied dans la Cité, par exemple en organisant des concerts dans des lieux inhabituels et insolites. La programmation du festival mêle des œuvres marquantes du XX^e siècle et des créations, met en regard des œuvres du répertoire classique et celles de compositeurs contemporains. Plus récemment, le festival a accueilli des musiciens de jazz d'avant-garde, voire des artistes de musiques « populaires » (comme Alain Bashung en 2008). Côté chiffres, Musica aujourd'hui, c'est une trentaine de manifestations réparties sur deux semaines, près de 10 000 entrées payantes¹, un taux de fréquentation avoisinant les 90%.

Malgré les enjeux de démocratisation culturelle qui ont présidé à la naissance de Musica, aucune enquête sur les publics du festival n'avait été menée jusqu'alors². A la demande de l'Etat et des collectivités locales qui subventionnent Musica, une recherche visant à connaître les publics du festival a été lancée en 2009. Une première phase d'enquête qualitative avait été menée entre novembre 2008 et février 2009 afin d'évaluer les opinions et perceptions des publics sur le festival, enquête conduite auprès de 180 spectateurs lors d'entretiens téléphoniques et d'une vingtaine rencontrée lors de

¹ Ce chiffres n'équivaut cependant pas au nombre de spectateurs réels, au sens où un nombre important de festivaliers se rendent à plusieurs concerts au cours du festival. D'après, le système de billetterie du festival, le nombre de spectateurs venus à au moins un concert serait de l'ordre de 3000 en 2009.

² Sur l'origine des rapports entre sciences sociales et démocratisation culturelle, voir Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, pp. 203-216.

réunions. Lors de l'édition 2009, une enquête par questionnaire a été réalisée. L'analyse statistique des 594 questionnaires remplis a été produite par Anne Goalard, chargée de mission pour cette étude. Pour compléter ces données quantitatives, des entretiens collectifs ont été menés auprès de 19 personnes lors de quatre réunions. Le choix des personnes rencontrées s'est fait en fonction des formules tarifaires utilisées lors de l'édition 2009 (Pass Musica, Carte Liberté, Carte Culture, etc.) afin d'avoir un échantillon relativement varié en termes d'implication dans le festival et d'âge. J'ai préparé les grilles d'entretien et assisté à deux des quatre réunions menées conjointement avec la secrétaire générale du festival. J'ai eu accès aux retranscriptions des deux autres réunions. J'ai par ailleurs pu mener un entretien individuel. Chaque personne rencontrée lors de ces entretiens a rempli un questionnaire portant sur leurs caractéristiques socio-démographiques (âge, profession, niveau de diplôme), leurs goûts musicaux, leurs sorties culturelles et leur formation musicale. Au final, les données récoltées lors de ces entretiens sont relativement maigres, et il est regrettable de n'avoir pu mener plus d'entretiens individuels. Les analyses présentées dans ce mémoire sont donc moins des résultats fermes que des pistes de réflexions qui mériteraient d'être explorées dans le cadre d'une enquête plus approfondie.

Dans le seul travail sociologique d'envergure consacré à la musique contemporaine, Pierre-Michel Menger montrait le paradoxe sur lequel repose le secteur de la création musicale savante³. Les compositeurs contemporains sont à la fois bénéficiaires d'une reconnaissance et d'une aide institutionnelle importantes et coupés d'une très grande majorité du public. De manière beaucoup plus marquée que dans les autres champs artistiques, comme le théâtre, la danse ou les arts plastiques, un réel fossé sépare la musique contemporaine savante des musiques « populaires » mais également de la musique classique. Cela peut s'expliquer en partie par la rupture esthétique, ou plutôt les ruptures, qui ont eu lieu au cours du XX^e siècle, les compositeurs expérimentant de nouveaux langages avec la volonté de faire table rase du passé. Pour ces raisons, la musique contemporaine constitue un cas extrême, et donc particulièrement intéressant à saisir en tant qu'objet sociologique.

³ Pierre-Michel MENER, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane, et l'Etat dans la société contemporaine*, L'Harmattan, 2001 (1983)

Afin d'étudier les publics du festival Musica, deux approches théoriques complémentaires ont été privilégiées. L'une se situe dans la lignée des travaux de Pierre Bourdieu qui ont mis en lumière les inégalités sociales qui régissent les pratiques culturelles. Cette approche a largement influencé la sociologie de la culture, dont beaucoup de recherches visent à relier pratiques culturelles et facteurs socio-démographiques. Menger montrait que les publics de la musique contemporaine cumulaient des caractéristiques sociales fortement discriminantes, au sens de distinctives : haut niveau de diplômes, appartenance aux professions intellectuelles et artistiques, capital culturel élevé, formation musicale. Ce portrait des publics de la musique contemporaine a été confirmé récemment par une enquête réalisée par Stéphane Dorin sur l'auditoire de l'Ensemble Intercontemporain (EIC) lors de la saison 2007-2008. Ces données pourront servir de comparaison avec celles sur les publics de Musica. L'hypothèse de départ était en effet que les spectateurs du festival strasbourgeois avaient des caractéristiques sociales un peu moins spécifiques que celles décrites par Menger. Autrement dit, on supposait que la forme festival, et notamment les particularités décrites plus haut, attire des publics plus larges que les concerts de musique contemporaine habituels. Etymologiquement lié à la notion de fête, un festival, particulièrement Musica qui investit plusieurs lieux de la ville, contiendrait un aspect plus attractif qu'un lieu culturel ouvert toute la saison, ou qu'un ensemble comme l'EIC.

La seconde approche théorique consiste à s'intéresser au goût pour la musique contemporaine en tant que tel. Cette sociologie pragmatique, par opposition à la sociologie critique de Pierre Bourdieu, a été développée notamment par Antoine Hennion dans ses recherches sur les mélomanes⁴. Il s'agit de prendre pour objet l'amour de la musique, dans ses dimensions pratiques et discursives. Autrement dit, cela signifie s'intéresser à la manière dont s'exprime et se traduit concrètement le goût musical, en l'occurrence ici le goût pour la musique contemporaine, en interrogeant les spectateurs sur leur relation à l'objet musical. Le goût pour la musique est conçu comme « *un faire et une relation* »⁵, c'est-à-dire comme un objet qui évolue au fil des expériences, et non simplement comme le produit d'une rencontre entre, d'un côté, un individu doté de caractéristiques sociales, et de l'autre, des œuvres situées sur une échelle de valeur des

⁴ Voir notamment Antoine HENNION, Sophie MAISONNEUVE, Emilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, 2000.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

biens symboliques. La sociologie de la musique selon Antoine Hennion est une sociologie de la médiation⁶. En ce sens, la mise en relation entre des spectateurs et des œuvres par l'intermédiaire d'un festival comme Musica n'est pas neutre dans la formation du goût musical. C'est au contraire dans cet interstice que se joue la construction du goût.

Afin d'étudier les publics du festival Musica, aussi bien au regard des objectifs de démocratisation culturelle qui ont motivé sa création que comme objet d'une sociologie du goût, la réflexion s'organise en trois temps. Il convient d'abord de replacer Musica et ses publics dans le champ plus global de la musique contemporaine et de son analyse sociologique. Cela permettra de développer différents points esquissés dans cette introduction : les approches théoriques qui permettent d'appréhender le goût pour la musique en tant qu'objet sociologique, les particularités de la musique contemporaine tant sur le plan esthétique que du fonctionnement de son système socio-économique, et enfin, le contexte de la création du festival au début des années 1980 qui prenait place au sein d'une politique publique active en faveur de la musique contemporaine. Ensuite, on s'intéressera aux publics de Musica à travers la double approche théorique définie plus haut. L'étude des publics en termes de déterminants sociaux sera complétée par une analyse du goût pour la musique contemporaine et de ses rapports avec la fréquentation du festival. Enfin, on tentera de relier les analyses sur les publics de Musica à des résultats récents de la sociologie de la culture, notamment ceux mettant en avant la montée de l'éclectisme dans les pratiques culturelles dans les classes supérieures⁷.

⁶ Antoine HENNION, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, 2007 (1993)

⁷ Le sociologue états-unien Peterson a été le premier à formuler cette hypothèse. Pour une discussion de celle-ci, voir Philippe COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, 44-1, 2003, pp. 3-33.

Chapitre 1 : La musique contemporaine au regard des sciences sociales

Avant de s'intéresser plus en détail aux publics du festival Musica, il convient dans un premier temps de s'interroger sur ce que signifie prendre la musique, et en particulier la musique contemporaine, comme objet d'une étude sociologique. Cette partie vise à présenter différents éléments théoriques qui permettent de saisir la musique, et plus précisément le goût pour la musique, en tant qu'objet. On s'intéressera aussi aux spécificités de la musique contemporaine, tant sur le plan musicologique que sociologique. Celle-ci occupe en effet une place très particulière dans le champ musical, à la fois fortement soutenue par les pouvoirs publics et coupée d'une grande partie du public, comme l'a montré Pierre-Michel Menger⁸. On reviendra également sur le festival Musica, le contexte de sa création et les missions qui lui ont été attribuées.

A. La musique comme objet sociologique : approches théoriques

1. Un objet fuyant

Comme le rappelle Pierre Bourdieu, « *l'art et les sciences sociales ne font pas bon ménage* »⁹. L'art renvoie en effet à un univers de croyance, alors que les sciences sociales, ou du moins un large pan d'entre elles, se sont données pour tâche de déconstruire ces croyances, de lever le voile des illusions qui recouvre l'espace social. L'approche sociologique des objets culturels est, selon Antoine Hennion¹⁰, largement dominée par le modèle durkheimien de la croyance selon lequel certains objets ne tirent pas leur force d'eux-mêmes, mais du collectif dont ils sont le symbole¹¹. Or, de tous les arts, la musique est sans doute celui qui offre le plus de résistance à l'analyse. La musique, par son immatérialité, est difficilement saisissable. Les arts visuels donnent à

⁸ Pierre-Michel MENGER, *Le paradoxe du musicien*, op. cit.

⁹ Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Minuit, 1984, p. 207.

¹⁰ Antoine HENNION, *La passion musicale*, Métailié, 2007 (1993).

¹¹ On reviendra plus loin sur ce point.

voir des formes matérielles, le théâtre des mots. La musique, en revanche, flux dynamique et fugitif, doit déployer un « *luxuriant tissu de médiations hétérogènes pour exister* »¹². Selon Wittgenstein, la musique est l'exemple par excellence de ce qui est inexplicable et irréductible¹³. Elle assure sa propre signification indépendamment des mots. C'est sans doute en partie cette indicibilité qui lui confère le statut d'art le plus spiritualiste¹⁴. Alors que le théâtre ne peut se passer de porter un message, ayant souvent une résonance politique, « *la musique représente la forme la plus radicale, la plus absolue de dénégation du monde et spécialement du monde social que l'ethos bourgeois porte à attendre de toutes les formes d'art* »¹⁵.

« *Plus grand mystère des sciences de l'homme* »¹⁶, la musique, à quelques exceptions près, a ainsi longtemps échappé à l'analyse sociologique. Pourtant, quelques travaux fondateurs en sociologie de la musique existent dont émergent principalement deux auteurs : Max Weber et Theodor W. Adorno.

Dans les *Fondements rationnels et sociologiques de la musique*, Max Weber décrit la façon dont la musique occidentale s'est constituée à travers une série de rationalisations : l'invention de la notation, de formes spécifiques comme la sonate ou encore l'évolution de la facture instrumentale. Ces différentes transformations ont abouti à la mise en place progressive du système tonal, apparu à la Renaissance pour s'imposer au XVIII^e siècle et perdurer comme le système musical de référence jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Weber démontre ainsi que la musique ne découle pas de lois naturelles, mais résulte d'une suite de rationalisations.

La perspective adoptée par Adorno est bien différente. Sociologue de l'Ecole de Francfort et musicologue, Adorno tente de traiter dans un même geste l'art et la société. Selon lui, une œuvre d'art authentique exprime les conflits et les tensions de la société dans laquelle elle est produite. Développant cette idée dans l'analyse de l'œuvre du compositeur allemand Gustav Mahler¹⁷, en qui il voyait le prédécesseur d'Arnold Schoenberg, Adorno apporte une solution originale à la question du rapport entre musique et société. Il trace ainsi des parallèles entre des caractéristiques internes de

¹² Antoine HENNION, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, 1993.

¹⁴ Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979, p.17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit, Mythologies I*, Plon, 1964, p. 26.

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale*, Minuit, 1976.

l'œuvre et des phénomènes sociaux globaux. Adoptant un point de vue marxiste, il considère que le dérèglement des formes traditionnelles de la musique reflète les déséquilibres de la société capitaliste. Selon Adorno, la musique nouvelle, par son usage de la dissonance, dénonce l'idéologie dominante, et par là se condamne elle-même à la déréliction : « *La nouvelle musique a pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde. Elle trouve tout son bonheur à reconnaître le malheur, toute sa beauté à s'interdire l'apparence du beau. Personne ne veut avoir affaire à elle, ni les individus ni les collectivités. Elle expire, inentendue, sans écho* »¹⁸.

Cette tentative de mêler de manière aussi étroite sociologie et musicologie, aussi passionnante que discutable, est restée sans suite. A l'inverse de cette position qui place l'œuvre au centre de l'analyse, une grande partie de la sociologie de la musique, et de la culture en général, s'est focalisée sur les publics et le goût pour l'art à la suite de Pierre Bourdieu, cherchant les déterminants sociaux de la consommation culturelle.

2. La sociologie critique et ses suites : goût musical et stratification sociale

Les travaux de Pierre Bourdieu ont largement influencé la sociologie de la culture, que ses successeurs se positionnent pour ou contre l'auteur de *La Distinction*. Pour Bourdieu, l'art est un univers de croyance¹⁹. La sociologie critique qu'il développe se présente comme un dévoilement de la cause réelle du goût des agents pour telle ou telle œuvre d'art. Les goûts sont déterminés par la position que chaque agent occupe dans l'espace social, position qui varie en fonction de la possession plus ou moins grande de capitaux économique et culturel. Selon Antoine Hennion²⁰, la théorie bourdieusienne reprend le modèle qu'applique Durkheim pour expliquer la croyance qu'ont les indigènes en leurs totems. Dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Durkheim répond à la question de savoir si la force vient des objets eux-mêmes ou du groupe qui les élit par un modèle fondé sur l'idée de croyance. Pour Durkheim, la force exercée par les totems est bien réelle. Cependant, elle n'émane pas des objets eux-mêmes mais de ce qu'ils symbolisent. Cette théorie de la croyance a été transposée aux objets culturels

¹⁸ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1990.

¹⁹ Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, op. cit., p. 207

²⁰ Antoine HENNION, *La passion musicale*, op. cit., pp. 107-108 en particulier.

dans la théorie de Bourdieu, qui y a ajouté la notion de dénégation. En effet, la sociologie critique, là où l'ethnologie de Durkheim excusait les erreurs des indigènes sur la cause de la force, accuse les agents modernes de nier la nature sociale des vertus qu'ils accordent aux œuvres d'art²¹. La sociologie de Bourdieu se présente ainsi comme une opération de dévoilement des déterminismes sociaux et de dénonciation des inégalités face à l'accès à la culture.

Par ailleurs, la musique tient, dans la théorie de la distinction, une place particulière car elle est selon Bourdieu « *la pratique la plus classante* »²². D'après la conception bourgeoise de la culture, le goût pour la musique est une garantie de spiritualité et de profondeur d'âme²³. Les codes du concert de musique savante exemplifient parfaitement cette notion de spiritualité, qui va de pair avec une mise à distance du corps : écoute silencieuse, absence de mouvements du corps, etc. Art pur par excellence, la musique constitue la disposition la plus cultivée, la pratique la plus étroitement liée à l'origine sociale et au capital scolaire car les expériences musicales sont enracinées dans l'expérience corporelle la plus primitive. Dès lors, le goût pour les musiques savantes chez les classes à fort capital culturel apparaît comme naturel. Le goût pour l'avant-garde et une conception de l'art pour l'art sont caractéristiques des pratiques culturelles des classes cultivées. En ce sens, la musique contemporaine, par son goût pour l'expérimentation et la conception de l'histoire de la musique qu'elle véhicule²⁴, constitue donc un des arts les plus hauts placés dans la hiérarchie des biens symboliques.

Le modèle développé par Bourdieu dans *La Distinction* a fait l'objet de plusieurs remises en cause. Outre les critiques visant son caractère trop déterministe, un autre modèle de la distribution des goûts musicaux dans l'espace social tend à le supplanter, autour de l'idée d'éclectisme. Le sociologue états-unien Richard Peterson a été le premier à proposer ce modèle alternatif²⁵. La légitimité culturelle passerait désormais moins par une cohérence du capital culturel autour des valeurs de la culture savante que

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 17.

²³ Il est intéressant de noter que cette conception spiritualiste est apparue relativement récemment à l'échelle de l'histoire de la musique. Au XVIII^e siècle, la musique était conçue comme un art vulgaire, car sans corpus. Voir sur ce point, William WEBER, « Le savant et le général. Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, 181-182.

²⁴ On reviendra sur les caractéristiques de la musique contemporaine dans un paragraphe suivant.

²⁵ Richard PETERSON, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 4, 21, pp. 243-258.

par un pluralisme et une variété des goûts. Peterson oppose ainsi les « omnivores », issus des classes favorisées et caractérisés par une pluralité des goûts, et les « univores », amateurs quasi exclusifs d'un seul genre musical. Ce n'est pas tant le modèle de la distinction et du capital culturel qui sont ici remis en cause et discutés, mais plutôt les critères sur lesquels la distinction se fonde, et les modalités de structuration du capital culturel et de ses manifestations dans les relations sociales. Ce modèle de l'éclectisme a été confirmé, bien que nuancé, par l'analyse des données des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français réalisées par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture. Philippe Coulangeon²⁶ montre ainsi que l'éclectisme est la nouvelle norme de distinction, mais que cela ne se traduit pas par un affaiblissement des hiérarchies culturelles. Il met en avant plusieurs types d'éclectisme qui s'affranchissent plus ou moins des frontières sociales et esthétiques décrites par Bourdieu, et qui sont fonction de caractéristiques sociales telles la catégorie socio-professionnelle, le niveau de diplôme ou encore l'âge. L'éclectisme des classes à fort capital culturel et âgées se limite à la musique classique et au jazz, tandis que l'éclectisme « contre-culturel et juvénile » englobe des genres tels le rock, le rap ou l'électro²⁷. S'il note certains déplacements, comme le rock qui est devenu un genre caractéristique des classes supérieures, ou le relâchement de l'affinité entre classes supérieures et musique classique, P. Coulangeon souligne la persistance de l'influence de l'origine sociale sur les goûts musicaux. Mais c'est surtout le facteur générationnel qui apparaît comme particulièrement déterminant dans la distribution des goûts musicaux.

Si un certain nombre de sociologues s'accordent pour affirmer, à la suite d'Olivier Donnat, que l'éclectisme apparaît « *aujourd'hui comme la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale* »²⁸, d'autres proposent un modèle encore différent. Hervé Glévarec et Michel Pinet²⁹ réfutent l'idée de l'éclectisme comme nouvelle norme de distinction et optent pour un modèle de la « tablature ». Selon les auteurs, les goûts des catégories supérieures jeunes se caractériseraient par une

²⁶ Philippe COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, 44-1, 2003, pp. 3-33 et « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 181-182, Mars 2010, pp. 89-105.

²⁷ COULANGEON, « La stratification sociale... », op. cit., p. 17.

²⁸ Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 94.

²⁹ Hervé GLEVAREC, Michel PINET, « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 50-3, 2009, 599-640.

prédominance exclusive des genres populaires. Dans ce modèle, qui se veut un amendement à la théorie de l'éclectisme de Peterson, le goût univore n'est pas nécessairement synonyme de manque ou de domination. Les goûts exclusifs peuvent être des goûts d'amateurs mélomanes, détenteurs d'un certain volume de capital qui les rend compétents en un domaine musical particulier. De là découlent des « archipels de goûts », combinaisons de plusieurs genres qui construisent des classes fondées sur la concomitance des pratiques d'écoute. Un même genre peut ainsi être associé à un ou plusieurs autres genres ce qui a une influence sur sa valeur au sein de la combinaison. Pour prendre l'exemple de la musique classique, celle-ci peut être soit associée au jazz, voire au rock, soit être exclusive, en particulier chez les catégories d'âge élevées. Ce modèle présente donc l'avantage de restituer la multiplicité des goûts musicaux, ce qui reflète une certaine réalité comme on le verra avec l'analyse des préférences musicales des publics de Musica. Cependant, il met à plat les phénomènes de hiérarchies culturelles. S'il semble avéré que les catégories supérieures, et en particulier les jeunes générations, ont des pratiques d'écoute de plus en plus orientées vers des genres dits populaires³⁰ et que les instances d'imposition de la légitimité culturelle, au premier rang desquelles figure l'école, ont perdu de leur force en comparaison de l'époque à laquelle *La Distinction* a été rédigée, cela ne signifie pas que certaines pratiques, comme l'écoute de musique contemporaine, ne restent pas fortement discriminantes et porteuses d'une valeur symbolique élevée. Il faudrait ajouter également que les hiérarchies sont aussi, et peut-être surtout, à chercher à l'intérieur d'un même genre : une catégorie comme « Variétés et chansons françaises » utilisée dans la plupart des enquêtes sur les goûts musicaux regroupe en réalité des niveaux de légitimité très différents.

Il n'en reste pas moins que ces différents modèles, qu'ils prolongent celui de la distinction ou s'y opposent, restent axés sur l'idée d'une détermination des goûts musicaux par des caractéristiques socio-démographiques. Or, d'autres pistes sont possibles pour analyser le goût musical, comme celle que propose la sociologie pragmatique, développée par Antoine Hennion.

³⁰ L'expression « genres populaires » devient problématique voire paradoxale dès lors que son public est composé en grande partie de catégories moyennes et supérieures. Cette question est posée dans le cas des musiques actuelles dans Philippe LE GUERN, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141-142, 2007, pp. 31-36 en particulier.

3. La sociologie pragmatique du goût : un renversement de perspective

L'approche proposée par Antoine Hennion consiste en une critique de la sociologie bourdieusienne et de sa théorie de la croyance³¹. Tout en reconnaissant les apports de la sociologie critique, dans son opposition aux analyses esthétiques internes et leurs discours de célébration de l'art, A. Hennion lui reproche le désintérêt total qu'elle porte aux œuvres d'art et à l'expérience esthétique. La démarche de Bourdieu consistait à refuser le subjectivisme, le culte du génie et le discours auto-célébrateur de l'art pour mettre en évidence les critères sociaux souterrains qui les déterminent. Elle a conduit, selon Hennion, à disqualifier l'expression du goût des amateurs, la réduisant à une illusion, un attribut de la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Dans ce modèle, « *les acteurs enflent une gigantesque illusion collective, qu'à tout moment le sociologue peut dégonfler en perçant leur enveloppe* »³². Pour dépasser cette théorie qui fait des amateurs les « *jouets de mécanismes sociaux qui les dépassent* »³³, A. Hennion propose un angle d'approche différent, une sociologie pragmatique qui montre les médiations par lesquelles se construit la musique. Dans le cas des amateurs, des mélomanes, il s'agit de s'intéresser à l'expérience esthétique, à la manière dont elle surgit ou non, les techniques qu'ils mettent en place pour l'atteindre, la façon dont ils en parlent. Pour cela, « *il est nécessaire de se rapprocher considérablement des goûts et des pratiques des amateurs, de prendre au sérieux leurs descriptions comme l'expérience d'un plaisir, l'expression et l'émotion collectivement vécues par des sujets et des corps à travers des objets et des procédures spécifiques* »³⁴. Le goût pour la musique est alors conçu comme « *un faire et une relation, et non comme un étiquetage social, une adhésion, ou une croyance* »³⁵. Au final, il s'agit de développer une sociologie positive de l'amour de la musique, ou, pour reprendre les mots de Nathalie Heinich dans son analyse des publics de l'art contemporain, de « *sortir d'une sociologie du soupçon qui réduit toute expression du sens commun à une illusion à dévoiler* »³⁶. S'intéresser aux

³¹ Antoine HENNION, Sophie MAISONNEUVE, Emilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, 2000.

³² HENNION, *La passion musicale*, op. cit., p. 111.

³³ HENNION, MAISONNEUVE, GOMART, op.cit., p. 29.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

représentations que se font les acteurs du monde, faire confiance aux spectateurs : voilà l'horizon que se fixe cette sociologie du goût pour l'art.

Dans le cadre de l'étude des publics du festival Musica, on a choisi de ne pas choisir, c'est-à-dire de mêler les approches centrées sur la détermination des pratiques culturelles par des caractéristiques socio-démographiques à celles qui s'intéressent à la formation et à l'expression du goût en tant que tel. Les deux perspectives sont complémentaires et ne s'excluent pas l'une l'autre. Elles permettent au contraire, lorsqu'elles sont combinées, de restituer les différents mécanismes à l'œuvre dans la constitution du goût musical, ni simple reflet d'un positionnement social, ni attachement indépendant d'enjeux de lutte symbolique, ni pure idiosyncrasie irréductible à l'analyse sociologique. A cet égard, la perspective adoptée par Wenceslas Lizé et Olivier Roueff permet de réconcilier approche statistique des publics et étude des réceptions et des usages³⁷. Selon eux, « *le goût se définit dans les interrelations entre quatre instances principales de production, que les clivages qui structurent les approches sociologiques tendent à faire intervenir comme principe explicatif indépendamment les uns des autres : l'espace social, les institutions du champ (ses producteurs tout comme ses intermédiaires, et en particulier ceux qui contrôlent les dispositifs d'appréciation où se joue la rencontre entre offre et demande), les sociabilité de réception (notamment les groupes de pairs) et les trajectoires biographiques (avec leurs processus d'incorporation des dispositions, leurs rémanences et leurs ruptures)* »³⁸.

L'espace social est le lieu où se jouent des luttes symboliques entre des groupes définis par leur volume de capitaux économique et culturel et leurs caractéristiques sociales dans la répartition de biens culturels. L'hypothèse d'une homologie structurale entre les groupes sociaux et le marché des biens symboliques, qui se trouve au fondement du modèle bourdieusien, est, d'après W. Lizé et O. Roueff, toujours d'actualité. Ils analysent la montée de l'éclectisme dans les pratiques culturelles des classes supérieures comme le passage d'une domination de la norme ascétique à un retour de l'hédonisme comme valeur de la bourgeoisie. Le goût est également le produit du travail des professionnels du champ, qui organisent et structurent l'offre. Un festival par exemple,

³⁷ Wenceslas LIZE, Olivier ROUEFF, « La fabrique des goûts », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, pp. 5-11.

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

par le choix des artistes invités, des lieux de concerts, des actions qu'il peut mener, influe sur les préférences et les expériences esthétiques de ses publics. Ensuite, la sociabilité culturelle apparaît comme essentielle dans la formation du goût musical. La décision de fréquenter tel ou tel festival, les jugements portés sur tel ou tel artiste, ne sont pas simplement la résultante directe d'un certain niveau de capital économique ou culturel, mais sont aussi largement façonnés par les relations avec les groupes de pairs (amis, famille, couple). Enfin, il ne faut pas négliger les trajectoires biographiques des individus dans la constitution de préférences musicales. La prise en compte de la singularité des parcours individuels, à l'origine de l'intériorisation d'un système de dispositions, permet de redonner un peu de chair, de contingence à un modèle qui tendrait sinon vers un déterminisme trop marqué.

Dans l'étude sociologique du goût musical, la musique contemporaine présente un cas particulièrement intéressant, parce qu'extrême. A un public très spécifique et peu nombreux fait face une musique souvent inouïe, au sens propre du terme, et pour laquelle les catégories de jugements traditionnels sont peu adaptés. Pratique extrêmement minoritaire et donc distinctive, y compris parmi les classes les plus cultivées, le goût pour la musique contemporaine doit être analysé non seulement à travers les caractéristiques sociales de son public, mais aussi par le travail de médiation qu'opère une institution de diffusion comme le festival Musica où se joue la rencontre entre l'offre et la demande. Cette rencontre ne peut être réduite à une adéquation abstraite entre des dispositions individuelles et des biens culturels hiérarchisés, mais doit être replacée dans le cadre où elle intervient effectivement. On passe alors du paradigme de la réception à celui de l'expérience³⁹ ; il s'agit de dépasser une conception de la réception comme un face-à-face entre une œuvre en soi et un sujet pour réintroduire toutes les médiations (lieux, programmes, conférences, etc.) qui interviennent dans la formation du goût. Avant de s'intéresser plus en détail à ces médiations qui agissent dans le cadre d'un festival comme Musica, on doit s'attarder sur ce qu'est la musique contemporaine, tant sur le plan musicologique que sociologique.

³⁹ Sophie MAISONNEUVE, « L'expérience festivalière. Dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût » in Anthony PECQUEUX, Olivier ROUEFF (dir.), *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, pp. 85-115.

B. La musique contemporaine : particularités et paradoxes

Que représente la musique contemporaine à l'aune du vaste monde de la culture du XX^e et du début du XXI^e siècle ? Bien peu de choses si l'on en croit les quelques lignes lapidaires que lui consacrent Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli dans leur *Histoire culturelle de la France* : « La musique savante contemporaine a perdu la partie. Elle expérimente sans fin et cantonne dans quelques cercles ses lissages et distorsions, cherche confidentiellement l'ouverture électronique »⁴⁰. Pour comprendre les raisons d'un tel jugement, il convient de faire dans un premier temps un rapide détour par l'histoire de la musique.

1. La musique contemporaine ou l'histoire d'une rupture continue

La musique contemporaine désigne communément les œuvres du répertoire savant⁴¹ composées après 1945. Il faut pourtant remonter au début du XX^e siècle pour voir la rupture esthétique fondamentale à l'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui la musique contemporaine. Alors que toute la musique occidentale s'était construite sur le système tonal⁴² depuis la période baroque, voire la Renaissance, certains compositeurs ont choisi au début du XX^e siècle de sortir de ce système pour en inventer un autre. Si les compositeurs romantiques ont commencé à malmener le système tonal, c'est le compositeur allemand Schoenberg qui le premier fait littéralement voler en éclat le principe de la tonalité dans les années 1910. Il crée ainsi la musique sérielle, où les douze sons de la gamme chromatique sont considérés comme une série, sans rapport de hiérarchies entre eux ; chaque note intervient selon un ordre bien défini et sans répétition, cellule génératrice de l'œuvre toute entière⁴³. Rejoint par Berg et Webern au sein de l'École de Vienne, Schoenberg est avec la musique sérielle à l'origine de l'instauration d'un nouveau langage. L'auditeur ne peut plus se repérer aux degrés les

⁴⁰ Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France. Le vingtième siècle. Le temps des masses*, Paris, Seuil, 2005 (1998), p. 385.

⁴¹ On utilisera, faute de termes moins normatifs, l'opposition qui structure le monde moderne de la musique entre musique savante et musique populaire.

⁴² Le système tonal désigne l'ensemble des règles qui régissent la composition sur le plan mélodique et harmonique. Ses principales caractéristiques sont la hiérarchisation des degrés de la gamme (les premiers, quatrièmes et cinquièmes étant les plus importants) et l'alternance de moments de tensions et de détente.

⁴³ Dominique et Jean-Yves BOSSEUR, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1999.

plus importants ni aux alternances de tensions et de détentes qui étaient au fondement du système de communication du langage tonal. Le changement de langage musical implique la nécessité de remplacer certaines catégories d'appréhension de la musique désormais caduques et d'introduire de nouveaux outils conceptuels accompagnés d'un vocabulaire neuf. Ainsi, « *l'auditeur ne cherchera plus à repérer des thèmes et une structure perceptibles, le matériau venant à se confondre avec l'organisation. Il suivra bien plutôt le déroulement d'un « processus », s'intéressera à la « texture », aux variations de timbre et d'intensité, il repérera des « enveloppes », articulées par des « signaux », d'où émergent des « figures »* »⁴⁴. On comprend alors le fossé qui s'établit entre la production musicale contemporaine et le public, dont l'environnement sonore reste imprégné du langage tonal. Les années d'après-guerre sont marquées par une volonté délibérée de rupture avec le passé, et le sérialisme intégral, c'est-à-dire les principes de la musique sérielle poussés à l'extrême de sorte qu'aucune entité mélodique ou rythmique ne soit identifiable pour l'auditeur, s'impose comme l'esthétique dominante jusqu'aux années soixante. Figure de proue de ce mouvement avant de s'en détourner, Pierre Boulez, marqué par les courants intellectuels de son époque, en particulier le structuralisme, théorise sa conception de la musique dans divers écrits où il appelle à oublier les œuvres du passé. Mais le règne du sérialisme comme paradigme dominant fait long feu. Dès la fin des années cinquante, le doute s'installe chez les compositeurs face à l'opacité d'un tel modèle. Dès lors, on assiste à une multiplication de langages différents et de recherches divergentes. Si certains (Messiaen et Dutilleul) ont tracé une voie singulière et sont devenus aujourd'hui presque des classiques, d'autres tentent de répondre au déclin du sérialisme en proposant de nouvelles tendances : musique électroacoustique initiée par Pierre Henry et Pierre Schaeffer, musique aléatoire dont le plus célèbre représentant est John Cage, influencé par le surréalisme et le bouddhisme zen, musique répétitive (Steve Reich, Philip Glass), musique spectrale (Levinas, Dufourt), musique néo-romantique qui marque un retour à la tonalité, sans parler des jeunes compositeurs (Mantovani, Dusapin, etc.) qui tentent de se frayer un chemin dans cette nouvelle « *Babel musicale* »⁴⁵. L'auditeur se retrouve ainsi face à un véritable labyrinthe de tendances, dans un mouvement de renouvellement perpétuel. Il est d'autant plus démuné à l'égard de la production musicale contemporaine

⁴⁴ Brigitte FRANCOIS-SAPPEY, *Histoire de la musique en Europe*, PUF, Coll. Que-sais-je ?, 1999 (1992), p.117.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

que celle-ci manque de relais efficaces envers le public, y compris dans les conservatoires où elle fait figure de parent pauvre de l'enseignement et peine à trouver sa place aux côtés des grands classiques. Tout se passe comme si l'Histoire ne parvenait pas à digérer le flux continu de nouvelles œuvres, celles-ci échouant à s'inscrire dans un corpus durable. On se retrouve ainsi dans une situation pour le moins paradoxale, dans laquelle des œuvres écrites dans les années cinquante sont toujours considérées comme de la musique contemporaine. Dans ce contexte, le modèle socio-économique de la musique contemporaine repose également sur un paradoxe, comme l'a montré Pierre-Michel Menger dans son étude du champ de la création musicale contemporaine⁴⁶.

2. Socio-économie de la musique contemporaine

L'ouvrage de Pierre-Michel Menger, bien que paru il y a bientôt trente ans, reste une référence dans le domaine de la sociologie de la musique contemporaine. Les mécanismes qu'il décrit sont toujours valables aujourd'hui, comme il l'explique dans l'avant-propos de l'édition de 2001 : « *Le décor de l'organisation institutionnelle et de l'économie publique de la création musicale, soutenue, promue, parfois proprement administrée, n'a pas, lui, changé fondamentalement. Il a conservé bien des caractéristiques de ce que je décrivais en 1983 : ensembles de musique contemporaine, festivals de nouvelle musique, incitation faite aux orchestres et théâtres lyriques pour accueillir les compositions nouvelles, ouverture des conservatoires aux musiques actuelles, bourses et commandes aux créateurs, entretien de centres de recherche, la gamme des dispositifs et des supports institutionnels s'est étoffée, mais la nomenclature est remarquablement stable* »⁴⁷.

a. L'isolement des créateurs

Cette précision faite, on peut regarder de plus près les arguments que développe Menger dans son ouvrage. Celui-ci part d'un double constat. Depuis 1945, une série de ruptures esthétiques sans précédent dans l'histoire de la musique a généré un fossé entre le public et la création musicale contemporaine, celle-ci se trouvant de plus en plus isolée dans le

⁴⁶ Pierre-Michel MENER, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, L'Harmattan, 2001 (1983).

⁴⁷ *Ibid.*, p. I –II.

champ musical. Par ailleurs, les transformations technologiques et économiques des modes de diffusion de la musique ont accru les possibilités d'accès aux musiques du passé. La « crise » de la musique contemporaine n'est cependant pas nouvelle. Alors qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles la grande majorité des œuvres jouées en concert étaient dues à des compositeurs vivants, le XIX^e siècle a marqué un tournant. William Weber fait ainsi remarquer que dès les années 1840, Berlioz se plaignait des difficultés qu'il avait à faire jouer sa musique. Selon W. Weber, *« la culture musicale a basculé d'un système où les œuvres contemporaines prédominaient sur les anciennes au système opposé, contrastant ainsi avec l'équilibre relatif maintenu dans les arts plastiques [...] Vers 1914, certains critiques et une partie du public ont commencé à rejeter catégoriquement la musique nouvelle en tant que telle – qu'ils soient de style conservateur ou avant-gardiste. C'est ainsi que la crise de la musique contemporaine est devenue une composante permanente de la culture musicale classique »*⁴⁸.

Il semble néanmoins que cette crise se soit radicalisée dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Menger dresse ainsi la liste des lignes de fracture qui structurent le champ de la musique contemporaine savante :

- « - coupure entre les créateurs et la grande majorité des interprètes professionnels, car la culture musicale, les compétences techniques et les occasions d'emploi de ces derniers sont essentiellement tournées vers l'exécution des musiques du passé ;
 - coupure entre les créateurs et les musiciens amateurs dont les capacités et le plaisir de jouer ensemble se heurtent très généralement aux exigences des nouvelles musiques ;
 - coupure entre compositeurs de musique sérieuse et créateurs de musique non sérieuse, car tous utilisaient auparavant (mais à des niveaux d'élaboration et de sophistication évidemment très différents) les règles de l'écriture tonale ;
 - coupure corrélative et massive entre le marché de la recherche savante et celui des nouveautés de grande consommation (la chanson, le rock, la musique pop), au point qu'il n'existe aucun autre secteur de la vie artistique où l'opposition soit plus brutale qu'ici »⁴⁹. Menger parle de « triangle musical »⁵⁰ pour caractériser le marché musical.
- L'opposition n'est pas simplement binaire, entre musique savante d'un côté et musique populaire de l'autre, mais bien ternaire, entre musique contemporaine, musique

⁴⁸ William WEBER, « Hédonismes et ascétismes musicaux au prisme de l'histoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, p.16.

⁴⁹ MENER, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

classique, et musique populaire, ou non sérieuse. En effet, alors que la musique contemporaine ne parvenait pas à conquérir un public large, les nouveaux moyens de diffusion de la musique (radio, disques, et aujourd'hui Internet) ont rencontré une demande accrue à la fois pour les musiques populaires et la musique classique.

Face à cette hyperconcurrence, les compositeurs de musique contemporaine ont développé un mécanisme de défense qui a renforcé leur isolement. L'idéologie professionnelle des créateurs peut se résumer dans la double dénonciation des industries culturelles d'une part, qui offrent des produits musicaux de masse ajustés à la demande des consommateurs, et du monde de la musique classique d'autre part, qui ressasse le même répertoire et accapare l'espace géographique et social de la musique savante.

b. L'intervention de l'Etat : justifications et conséquences

Pour répondre à ce premier paradoxe qui voit les œuvres du répertoire classique devenir de plus en plus familières et accessibles à un vaste public, alors que dans le même temps, les œuvres contemporaines restent confinées à un auditoire extrêmement restreint, les pouvoirs publics ont développé un arsenal d'aides pour soutenir la création contemporaine. Bourses, commandes, aides aux centres de recherche, subventions à des ensembles et des festivals : l'Etat a fait preuve à partir des années 1970 d'un volontarisme sans précédent pour stimuler l'offre et la diffusion d'œuvres nouvelles, indépendamment de la demande sociale. Cet effort était sous-tendu par une certaine conception de l'histoire de la musique, qui avait retenu que certains compositeurs, aujourd'hui considérés comme des grandes figures de la musique classique, n'ont pas connu un réel succès public et critique de leur vivant et ne bénéficiaient pas de conditions socio-économiques propices à la création. Pour ne pas passer à côté du nouveau Mozart, les pouvoirs publics font le pari d'aider les compositeurs et de laisser le temps décider de leur inscription ou non dans l'Histoire de la musique. On aboutit alors à un second paradoxe qui combine l'isolement social des créateurs de musique contemporaine à leur consécration institutionnelle.

Au final, Menger dégage trois raisons qui expliquent ce paradoxe. D'abord, l'accroissement de la diffusion de la musique classique a eu pour effet d'augmenter la valeur symbolique de l'acte créateur dans la société. Tout se passe comme si le prestige acquis par les compositeurs du passé rejaillissait, notamment par l'intermédiaire des institutions d'offre culturelle, sur les créateurs d'aujourd'hui. L'aide aux compositeurs

contemporains relève alors presque d'un devoir moral envers l'histoire de l'art. Sans intervention de l'Etat, seule aux prises avec les mécanismes de la loi de l'offre et de la demande, la création contemporaine serait pratiquement condamnée à disparaître. Tout en revendiquant la rupture avec le passé, les compositeurs font de l'histoire leur principal allié pour leur survie. Celle-ci est « *doublement invoquée comme le fondement de la recherche contemporaine et comme le sol d'où s'éloigne l'élan créateur pour conquérir sa liberté à l'égard des modèles, des traditions, des Anciens* »⁵¹. C'est ce rapport au temps qui joint l'obsession de la conservation du passé à la valorisation du nouveau, caractéristique de l'époque contemporaine, qui permet en partie de justifier l'aide publique à la création contemporaine. Ensuite, le soutien public aux activités créatrices repose sur une dissociation du court terme et du long terme qui structure l'histoire de l'art. C'est en s'appuyant sur cette dissociation que les compositeurs peuvent justifier leur insuccès auprès du public d'aujourd'hui. L'impopularité serait le prix à payer des innovations qu'exige le progrès musical, idée conforme à l'idéologie de l'art pour l'art. De plus, le système de soutien public à la création renforce cette tendance, en diminuant les risques que constitue l'insuccès à court terme. Si cela peut se justifier au nom de l'autonomie de la création, Menger pointe ici du doigt l'effet pervers de ce système : « *Une grande majorité des compositeurs de moins de 50 ans exercent aujourd'hui leur art en obéissant à l'impératif du progrès dans l'élaboration du langage et des matériaux musicaux, sorte de norme collective irrécusable de l'autonomie de la création. Et s'ils s'estiment fondés à ne faire aucune concession à la demande, c'est aussi que l'incompréhension et l'indifférence de la majorité du public leur semblent être tout entières les produits de résistances sociales et culturelles à l'innovation, que le temps et un surcroît de volontarisme finiront par lever [...]* Mais ce pari peut devenir une contradiction dans les termes, des œuvres vouées sans cesse à précéder sans cesse leur marché risquant fort de ne jamais le rencontrer puisqu'elles seront continûment déclassées ou rejetées dans l'oubli par d'autres compositions nouvelles aux mêmes prétentions »⁵². Enfin, en raison de l'évolution esthétique de la musique contemporaine, seuls les compositeurs paraissent en mesure de répartir les soutiens et de juger leurs pairs. Cette situation entérine une coupure nette entre profane et musicien, et renforce en retour l'isolement social des compositeurs contemporains.

⁵¹ *Ibid.*, p. 332.

⁵² *Ibid.*, p. 334.

3. Un défi à l'analyse sociologique

En dépit de l'effort fourni par les pouvoirs publics pour soutenir la création contemporaine, et malgré l'existence de réussites comme le prouve la pérennité du festival Musica, on ne peut que constater la persistance d'un décalage entre l'offre et la demande de musique contemporaine. L'interprétation de ce phénomène invite à questionner certains modèles théoriques et à formuler d'autres hypothèses. Au premier abord, le rapport entre une musique en rupture avec le passé, souvent qualifiée « d'avant-garde », et un public restreint en grande majorité constitué d'individus les plus fortement dotés en capital culturel, issus des professions artistiques et intellectuelles, semble vérifier l'hypothèse d'une homologie structurale entre production et consommation culturelles telle qu'elle est décrite par Bourdieu dans *La Distinction*⁵³. D'après ce modèle, la rencontre entre l'offre et la demande de biens culturels se réalise dans l'adéquation entre la position de ces biens culturels dans l'échelle de valeurs et celle des individus dans l'espace social. Les biens les plus hauts placés dans la hiérarchie symbolique, c'est-à-dire les plus rares, tendent à perdre de leur rareté et de leur valeur distinctive à mesure qu'augmente le nombre de consommateurs. Les premiers amateurs de ces biens se portent alors, dans un mouvement de distinction inconscient, vers de nouveaux territoires artistiques encore inexplorés, et donc chargés d'une forte valeur symbolique. La musique contemporaine correspond, du moins à l'origine, à ces biens culturels rares qui ont séduit des artistes, des intellectuels, des membres de la bourgeoisie éclairée, à la recherche de nouveauté et se distinguant ainsi du public de la musique classique. Telle est en tout cas la description que Menger fait du public du Domaine musical, organisation fondée en 1954 par Pierre Boulez afin de promouvoir la création contemporaine⁵⁴. Or, hormis un éphémère engouement à la suite de Mai 68⁵⁵, le public de la musique contemporaine reste confiné à une fraction très restreinte de la population. Le cas de la musique contemporaine apparaît alors comme une exception à la loi de diffusion des biens culturels dans l'espace social. Ce phénomène est résumé en ces termes par Menger : « *Par l'effet de la lutte de*

⁵³ BOURDIEU, op. cit., p. 249-260.

⁵⁴ MENER, op. cit., pp. 219-233.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 241-242. Menger analyse l'enthousiasme pour la musique contemporaine à cette période comme l'identification de la contestation artistique et de la contestation sociale, ou pour le dire autrement, comme la traduction dans les pratiques culturelles d'une révolte contre l'ordre et les rites bourgeois.

concurrence supposée diffuser dans l'espace social hiérarchisé le goût des œuvres et des pratiques culturelles élues par une élite sociale, l'intérêt, le goût pour l'innovation musicale savante aurait dû théoriquement se répandre sans délais démesurés et d'abord dans les fractions des classes et les groupes sociaux que leur position sociale et leur culture rapprochaient le plus du noyau des auditeurs profanes du Domaine musical. Mais les créateurs et les professionnels du marché musical ont attendu et attendent encore qu'au minimum une proportion significative des consommateurs de musique sérieuse (auditeurs des concerts, acheteurs de disques, auditeurs de France-Musique, musiciens amateurs) viennent aux œuvres contemporaines »⁵⁶. Il faut alors chercher d'autres motifs explicatifs à la faiblesse persistante du public de la musique contemporaine.

Dans ses analyses, Menger oppose ce qu'il appelle « l'optimisme écologique » au « réalisme sociologique »⁵⁷. La thèse écologique repose sur l'idée que notre perception musicale est trop marquée par le langage tonal pour se laisser séduire par les grammaires musicales qui ont rejeté ce langage dominant. Cette thèse est optimiste car elle suppose que des oreilles « vierges », peu accoutumées à la musique tonale, sans système de référence, auraient plus de chance d'être converties à la musique contemporaine. A l'inverse de cette thèse spontanéiste que Menger juge comme illusoire, et qui paraît invérifiable tant le langage tonal est omniprésent dans les canaux de diffusion musicale, le réalisme sociologique pose l'acculturation à une certaine esthétique comme processus nécessaire au développement du goût. La compétence à juger d'une œuvre d'art et à se placer dans la hiérarchie des biens symboliques se renforce à mesure que la consommation s'accroît. Dans cette perspective, « *la résistance à l'innovation artistique contemporaine est d'abord le produit du décalage entre le mode de perception exigée par les œuvres nouvelles et les formes socialement dominantes de déchiffrement des œuvres d'art* »⁵⁸. Ce modèle ne parvient cependant pas à expliquer l'ampleur du décalage entre l'offre et la demande, qu'il tient simplement pour un retard qui finira par être comblé. Cela invite à se tourner vers des explications non relativistes qui voient dans le contenu même des œuvres l'origine de ce décalage. Dans *Le Cru et le Cuit*, Claude Lévi-Strauss propose une explication alternative à la

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 228-229.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 274-275.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 275.

thèse sociologique⁵⁹. Faisant une analogie entre le mythe et la musique, les deux ayant en commun d'être des langages qui transcendent le plan du langage articulé, Lévi-Strauss entend démontrer que la musique sérielle ne respecte pas les conditions essentielles à une communication entre l'œuvre et le public. Pour l'anthropologue structuraliste, la musique sérielle méconnaît les lois de la communication musicale en voulant établir *ex nihilo* un nouveau langage. Le langage tonal n'est pas une construction artificielle parmi d'autres, mais le point d'articulation entre la nature et la culture. Dans une analyse qui intègre les réactions physiologiques et psychologiques engendrées par la musique tonale, Lévi-Strauss explique que « *le plaisir esthétique est fait de cette multitude d'émois et de répits, attentes trompées et récompensées au-delà de l'attente, résultat des défis portés par l'œuvre* »⁶⁰. La musique suppose ainsi une organisation naturelle de l'expérience sensible. Or, la musique sérielle rejette l'hypothèse d'un fondement naturel de la musique. Elle fait au contraire le pari que les auditeurs peuvent se passer d'un système général commun de compréhension de la musique. Mais Lévi-Strauss ne croit pas tellement en cette hypothèse : « *Il se pourrait donc que la musique sérielle relevât d'un univers où la musique n'entraînerait pas l'auditeur dans sa trajectoire, mais s'éloignerait de lui. En vain il s'évertuerait à la rejoindre : chaque jour elle lui apparaîtrait plus lointaine et insaisissable. Trop distante, bientôt, pour l'émouvoir, seule une idée resterait encore accessible, avant qu'elle ne finisse par se perdre sous la voûte nocturne du silence où les hommes ne la reconnaîtront qu'à de brèves et fuyantes scintillations* »⁶¹.

Si l'hypothèse lévi-straussienne mérite d'être signalée, elle soulève cependant certaines interrogations. En effet, comment expliquer alors le goût pour la musique contemporaine si ce n'est par pur snobisme ? Peut-on réellement supposer que les personnes qui fréquentent les concerts de musique contemporaine n'éprouvent aucun plaisir esthétique ? Sans doute celui-ci est-il différent de celui procuré par la musique tonale, mais on peut au moins faire l'hypothèse de son existence. Toutefois, les spéculations théoriques en ce domaine sont pour le moins hasardeuses et dépassent le cadre de la sociologie. On se contentera donc de signaler que la musique contemporaine, par le cas extrême qu'elle constitue, interroge les modèles théoriques de la sociologie et leurs limites, avant de se tourner vers des considérations plus tangibles :

⁵⁹ Claude LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit*, op. cit.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

les politiques publiques en faveur de la musique contemporaine dans le cadre desquelles le festival Musica a été créé.

C. Le festival Musica, ou l'exemple du volontarisme politique en direction de la musique contemporaine

1. Les politiques d'aide à la musique contemporaine

Comme Menger l'a montré dans *Le paradoxe du musicien*, l'intervention de l'Etat en faveur de la musique contemporaine joue un rôle essentiel pour sa survie. Si des aides en faveur de la musique contemporaine existaient dès 1966 via des commandes d'œuvre et quelques subventions à des formations instrumentales ou des festivals, celles-ci ne constituaient pas une politique à proprement parler, mais un soutien ponctuel et hétérogène. L'arrivée de Jean Maheu à la direction de la Musique en 1975 marqua alors un changement capital dans le soutien apporté à la musique contemporaine, en ce que celle-ci devint pour la première fois un secteur d'intervention important et non plus marginal. En juillet 1975, lors d'une réunion réunissant les principaux acteurs du monde de la création contemporaine, Jean Maheu annonça la mise en œuvre d'une « politique nationale de la recherche musicale »⁶². Cette politique s'est accélérée avec la création de l'Ensemble intercontemporain puis l'inauguration de l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique) en 1978, dirigé par Pierre Boulez.

Pour tenter de contrebalancer la position centrale voire hégémonique qu'allait occuper cette institution, la politique de Jean Maheu consista à diversifier les aides attribuées aux compositeurs, dont les orientations esthétiques étaient différentes de celles du directeur de l'IRCAM. Il s'agissait non plus seulement d'aider financièrement des compositeurs, mais également d'agir sur les conditions sociales et techniques de l'activité de composition à long terme. D'abord, les aides aux compositeurs se multiplièrent et prirent de nouvelles formes. Des bourses de création d'un montant de soixante dix mille francs furent attribuées à des compositeurs ce qui leur permettait de suspendre leur activité professionnelle et ainsi se consacrer entièrement à leur projet de composition durant une année sabbatique. Mais la principale innovation résidait dans

⁶² Anne VEITL *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, L'Harmattan, 1997, pp. 95-126.

l'aide à des studios et des centres de recherche musicale. L'idée était de permettre un certain pluralisme de création en aidant des pôles de recherche décentralisés par rapport à l'IRCAM. Dès 1976, six centres⁶³ bénéficièrent d'une aide substantielle – entre 150 000 et 600 000 francs – afin qu'ils pussent s'équiper en matériel technique et constituer des équipes associant scientifiques et compositeurs. Comparées au dix millions de francs dont disposaient l'IRCAM en 1977, l'année de son inauguration, ces subventions pouvaient paraître dérisoires. Elles ont permis cependant de soutenir des projets alternatifs en dehors de l'institution boulézienne et assurer ainsi une forme de diversité dans le monde de la création contemporaine. Ces aides ont eu pour conséquence de créer une dynamique autour de ces différents centres de recherche, poursuivant chacun leur conception propre de la recherche musicale.

Cependant, cette politique a également eu des effets pervers, que souligne Menger : « *La définition de la commande s'est implicitement transformée : de soutien à la production, la commande est devenue la base d'activité économique et artistique de jeunes compositeurs de plus en plus nombreux qui y cherchent l'occasion d'accéder à la consécration, autant ou plus encore un lien corporatif avec l'univers professionnel de la composition, mais aussi la seule garantie évidente d'une rémunération de leur travail d'écriture* »⁶⁴. L'action du ministère de la Culture a eu pour conséquence de stimuler l'offre, mais sans se soucier de la demande, qu'il est beaucoup plus complexe d'encourager.

A partir de 1981, les actions du ministère en faveur de la musique contemporaine se sont intensifiées, tout en s'inscrivant dans une certaine continuité avec la politique menée précédemment. Le contexte politique et les orientations prônées par le nouveau ministre de la Culture, Jack Lang, était alors favorable à un soutien actif à la création contemporaine. Outre le doublement du budget consacré à la culture, la création faisait partie d'une des priorités du ministère Lang. Celui-ci affirma ainsi, avec le lyrisme qui le caractérise : « *Une politique de la musique, c'est d'abord peut-être, dans tous les sens du mot, une politique de la création. Je ne prends ici devant vous qu'un seul engagement. Celui de veiller à ce que le prodigieux renouvellement musical du pays ne*

⁶³ Le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM), le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), le Centre International de Recherche Musicale (CIRM) situé à Nice, le Centre d'Études de Mathématiques et Automatiques Musicales (CEMAMu) fondé par Iannis Xenakis, l'Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression (ACROE) et le Centre Européen de Recherche Musicale (CERM) situé à Metz, les deux derniers venant d'être créés.

⁶⁴ MENER, *op. cit.*, p. 247.

*tombe dans les pièges de l'uniformité ou des habitudes »*⁶⁵. La volonté de rupture affichée par Jack Lang se traduisit notamment par le choix d'un directeur de la Musique atypique : Maurice Fleuret. Ni compositeur de profession⁶⁶ ni énarque comme ses prédécesseurs, Maurice Fleuret était journaliste et critique musical au *Nouvel Observateur*, où il défendait avec ferveur la création contemporaine. Organisateur entre 1968 et 1973 des SMIP (Semaines musicales internationales de Paris), festival de musique contemporaine qui rencontra un réel succès public, il avait pour ambition de réconcilier les œuvres contemporaines et le public, en réintégrant les compositeurs au sein de la société : *« l'État ne doit pas favoriser par ses subventions la composition d'ouvrages qui, après une première audition, iraient dormir dans les cartons, d'œuvres dont la collectivité n'avait pas un besoin immédiat, dépourvues de nécessité sociale »*⁶⁷. Souhaitant rompre avec l'idéologie de l'art pour l'art, Maurice insistait sur la fonction sociale de la création contemporaine : *« Quand nous apportons aujourd'hui une aide à la création, nous ne la destinons jamais à une œuvre sans contexte. Je ne veux pas entendre parler de l'objet d'art en soi. Je ne veux pas dilapider les fonds publics pour accumuler dans les réserves des musées des œuvres que l'on exhumera, si tout va bien, dans trois cents ans. Un projet de création est toujours analysé ici sous l'angle de son objet social. Et c'est sous cet angle que sont appréciés les risques financiers que doit partager l'Etat. Où l'œuvre sera-t-elle jouée, devant qui, combien de fois, pour combien de personnes ? Il n'y a plus, il n'y aura plus tant que je serai à ce poste, de prise en compte de l'objet d'art pour lui-même. Il y a urgence à ce que les créateurs réintègrent la société »*⁶⁸. Pour insérer les compositeurs dans l'espace social, il fallait instaurer des relais de diffusion. C'est dans le cadre de cette politique que fut créé en 1983 le festival Musica à Strasbourg.

2. Le festival Musica, ou comment réconcilier la musique contemporaine et le public

L'idée directrice du ministère avec la création de Musica est de proposer une solution au problème de la diffusion de la musique contemporaine. En effet, mises à part les SMIP

⁶⁵ *Le Monde de la Musique*, Mars 1982.

⁶⁶ S'il composa quelques pièces, notamment des musiques de film, il décida d'arrêter définitivement la composition en 1963.

⁶⁷ *Le Monde*, 23 août 1983.

⁶⁸ *Le Monde de la musique*, décembre 1982.

qui sont parvenues à rencontrer un public conséquent à la fin des années 1960 et au début des années 1970, les concerts de musique contemporaine sont principalement fréquentés par les professionnels du secteur. Les compositeurs sont les premiers à déplorer le manque de résonance sociale de leurs œuvres : « *Ce qui m'ennuie dans ma position de compositeur, c'est que les concerts de musique contemporaine comme ceux de l'Itinéraire n'intéressent que les gens du métier. Les trois-quarts de la salle sont constitués de gens que vous connaissez, des compositeurs, des interprètes, c'est la société autophage, ce sont des circuits fermés [...]* Je me sens un peu agacé par ce côté tribu de gens qui s'entendent, qui n'ont pas la franchise de dire que la musique qu'ils entendent ne leur plaît pas, parce que chacun n'aime que sa musique dans cette sorte de communauté d'autoconsommation »⁶⁹. Le festival de Royan, créé dans les années 1960, illustre bien ce phénomène. Ce festival avait le mérite d'offrir une opportunité pour les compositeurs d'être joués, mais avec « *une fréquentation toujours identique à elle-même, où quelques rares auditeurs profanes côtoyaient le public très largement majoritaire des professionnels de la création* »⁷⁰. Ce constat est partagé par Maurice Fleuret lorsqu'il affirme : « *Le problème des festivals se pose. Je ne suis pas un fanatique de ce genre de manifestations. Je ne pense pas que la vie musicale doive être dominée par elle, loin de là. Nous avons tous, cependant, présente à l'esprit l'époque de Royan. Nous déplorions alors d'une voix unanime que ce festival fut réservé à quelques spécialistes mais nous étions tous bien contents de disposer là d'une tribune internationale où nous pouvions prendre connaissance des dernières nouveautés* »⁷¹.

L'idée de créer un nouveau type de festival prend forme en 1982. Également animé par un souci de décentralisation, Maurice Fleuret souhaitait implanter cette manifestation en province ; la direction de la musique commença dans un premier temps à chercher une ville et une région désireuses de porter ce projet. C'est ainsi qu'un partenariat fut établi entre le ministère de la Culture, la ville de Strasbourg et la région Alsace pour créer Musica⁷². La convention signée en septembre 1982 précise que le festival doit permettre « *d'intéresser davantage les publics strasbourgeois et alsacien à la diversité des expressions sonores contemporaines et d'encourager les efforts déjà entrepris sur les plans local et régional dans le domaine de la création* ». Dirigé entre 1983 et 1986 par

⁶⁹ Compositeur cité par MENDER, *op. cit.*, pp. 249-250.

⁷⁰ MENDER, *op. cit.*, p. 240.

⁷¹ *Le Monde de la musique*, décembre 1982.

⁷² Anne VEITL, Noémi DUCHEMIN, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La documentation française, 2000, pp. 295-298.

Laurent Bayle⁷³, le festival, dont la programmation mêle créations et œuvres du XX^e siècle, parvient à mobiliser le public dès la première édition. Au fil des années, Musica creuse son sillon, s'appuyant sur le riche tissu musical de la région, et impose sa spécificité, en imaginant des formes originales d'approche de la musique, des actions d'accompagnement parallèlement aux concerts traditionnels.

Aujourd'hui, près de trente ans après la première édition, dans quelle mesure le festival Musica a-t-il rempli les missions définies par les pouvoirs publics ? Que peut-on dire des personnes fréquentant le festival, de leurs caractéristiques sociales, leur fidélité, leur rapport au festival ? Comment s'exprime et se traduit leur goût pour la musique contemporaine ? Telles sont les questions auxquelles on tentera d'apporter des éléments de réponses dans les développements suivants.

⁷³ Laurent Bayle a ensuite dirigé l'IRCAM puis la Cité de la Musique. Depuis 2006, il est le directeur de la Salle Pleyel.

Chapitre 2 : Les publics de Musica entre déterminismes et attachement

Pour la première fois depuis la création du festival Musica en 1983, une enquête a été menée sur le public qui l'a fréquenté lors de l'édition 2009. La double perspective adoptée, c'est-à-dire la combinaison d'une enquête par questionnaire et d'entretiens, fournit à la fois des données socio-démographiques sur les spectateurs et des éléments sur leur perception du festival, de la musique contemporaine, les catégories de jugement qu'ils emploient, ou encore leur carrière de spectateur. On parlera ici des publics de Musica, et non du public, car il ne s'agit pas d'une entité homogène et constante. A défaut de pouvoir faire des comparaisons avec les publics des éditions précédentes et d'en suivre ainsi l'évolution au fil des éditions, on pourra tracer des parallèles avec les données concernant les publics de l'Ensemble Intercontemporain⁷⁴, d'après une enquête réalisée par Stéphane Dorin sur la saison 2007-2008. On pourra également mettre en regard les données sur les spectateurs du festival Musica avec celles sur le public du festival d'Avignon, étudié par Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas⁷⁵. Si les deux festivals ne sont pas en tous points comparables, étant donné l'histoire et le symbole que représente Avignon dans le champ culturel français, ils ont en commun de présenter la création contemporaine, avec ce que cela suppose en termes de légitimité culturelle. Pour parler des publics de Musica, on a choisi de distinguer les facteurs qui caractérisent les spectateurs du festival, et les éléments qui construisent une carrière de spectateur. On considère en effet que le choix de revenir à Musica, d'en devenir un spectateur plus ou moins fidèle, permet de saisir ce que représente le festival pour ses publics, au sens où il n'est pas qu'une succession de concerts, mais aussi un moment, des lieux, des temps d'échanges où se forment une carrière de spectateur. Cela permet également d'appréhender le goût pour la musique contemporaine, et le rôle de médiateur que peut jouer le festival en ce domaine.

⁷⁴ Fondé en 1976 par Pierre Boulez, l'Ensemble Intercontemporain s'est rapidement imposé comme une institution centrale dans le champ de la musique contemporaine et se produit dans toute l'Europe.

⁷⁵ Emmanuel ETHIS, Jean-Louis FABIANI, Damien MALINAS, *Avignon ou le public participant*, L'Entretemps, Montpellier, 2008.

A. Venir à Musica : les facteurs déterminants

Les données sur les caractéristiques sociales des spectateurs de Musica font état d'une sur-sélection, c'est-à-dire d'une combinaison de facteurs fortement discriminants (capital scolaire très élevé, sur-représentation des professions intellectuelles et artistiques, forte proportion de personnes suivant ou ayant suivi une formation musicale). Pourtant, ces données n'épuisent pas les éléments d'explication de la fréquentation d'un festival comme Musica. La fréquentation de concerts de musique contemporaine reste en effet une pratique très minoritaire, y compris parmi les classes les plus fortement dotées en capital culturel. Il s'agit donc de trouver les facteurs déclencheurs d'une première venue à Musica qui viennent compléter les explications en termes de profils socio-culturels.

1. Des profils socialement typés : une sur-sélection des publics

La combinaison de caractéristiques sociales et culturelles fortement discriminantes semble caractériser les publics de Musica. Cela rejoint les observations réalisées par P-M. Menger sur les publics de l'Ensemble intercontemporain (EIC) dans les années 1980⁷⁶, et confirmées par Stéphane Dorin dans les années 2000⁷⁷.

a. Un capital scolaire élevé

Les spectateurs de Musica détiennent un capital scolaire élevé, comme le montre les statistiques concernant leur niveau de diplôme⁷⁸ : 44% ont un niveau bac plus 5 ou supérieur et 74% ont au moins bac plus 3. Mis en parallèle avec les chiffres d'institutions similaires, ces données montrent que la fréquentation de Musica est particulièrement sélective en termes de capital scolaire. En effet, la proportion de spectateurs ayant un diplôme de niveau bac plus 3 ou plus est

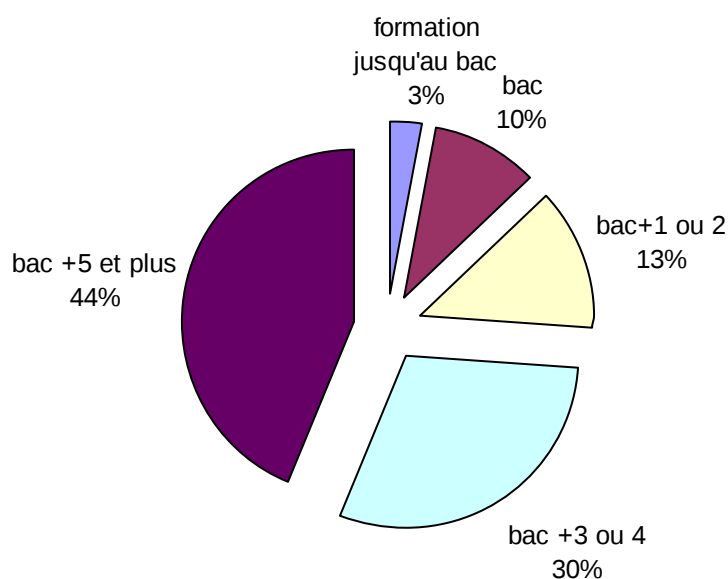
⁷⁶ Pierre-Michel MENER, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, 445-479.

⁷⁷ Stéphane DORIN, *Les publics de l'Ensemble intercontemporain au XXI^e siècle. Enquête sur l'auditoire des concerts sur la saison 2007-2008*

⁷⁸ Tous les chiffres utilisés sont tirés des analyses statistiques réalisées par Anne Goaland, chargée de mission pour réaliser cette étude.

«seulement» de 61,5% au festival d'Avignon⁷⁹. Ce chiffre est cependant plus élevé pour le public de l'EIC puisque 79,5% des spectateurs ont au moins une licence. Comme le signalait Menger dans les années 1980, la licence apparaît comme le seuil discriminant dans la fréquentation de concerts de musique contemporaine⁸⁰.

Niveau de diplôme



Toutefois, il faut s'interroger sur la valeur explicative de la variable diplôme dans la fréquentation d'un festival de musique contemporaine, et plus globalement dans les pratiques culturelles. Dans son étude sur les publics de l'opéra, Emmanuel Pedler émet des réserves quant à la validité du raisonnement consistant à faire de la formation scolaire une variable explicative des comportements culturels, schéma omniprésent dans la sociologie de la culture depuis les années 1970⁸¹. Son argument est le suivant : les statistiques montrent que 54% des titulaires d'un diplôme universitaire ne se sont jamais rendus à l'opéra. A défaut de posséder des données équivalentes, on peut faire

⁷⁹ ETHIS, FABIANI, MALINAS, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁰ MENER, « L'oreille spéculative... », *op. cit.*, p. 449.

⁸¹ Emmanuel PEDLER, *Entendre l'opéra. Sociologie du théâtre lyrique*, L'Harmattan, 2003, pp. 94-97.

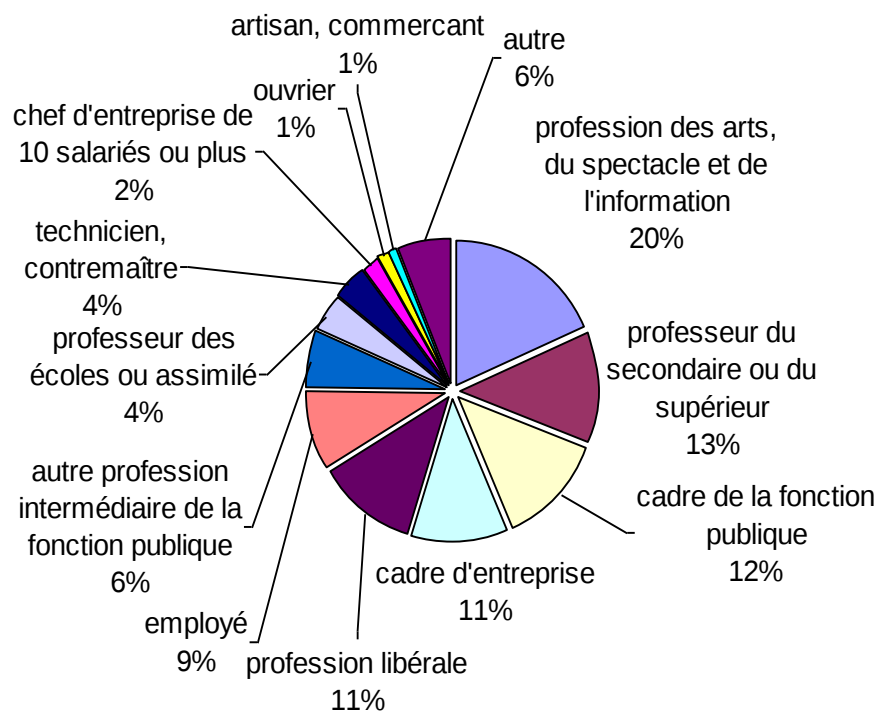
l'hypothèse que ce chiffre est encore plus élevé concernant la musique contemporaine. Selon Pedler, cela prouve que la formation universitaire possède un effet limité sur la fréquentation d'équipements culturels. Ensuite, alors que la proportion de diplômés a augmenté au sein de la population depuis les années 1970 et les premières enquêtes nationales sur les pratiques culturelles des Français, la part de la population qui fréquente l'opéra est restée stable, à savoir entre 2 et 3%. Enfin, Pedler invite à se méfier de ne pas confondre corrélation et causalité, méprise classique en sciences sociales. En effet, derrière la variable diplôme se cacheraient en réalité d'autres variables (l'appartenance à une profession, l'habitat urbain) dont la valeur explicative serait plus élevée. Selon lui, étant donnée la faible place qu'occupe l'enseignement musical dans le système éducatif général, la seule part de responsabilité de la formation scolaire dans la fréquentation d'équipements culturels consisterait en une transmission des hiérarchies culturelles promues par les enseignants. Or, en concurrence avec d'autres espaces culturels, l'Ecole a un poids de moins en moins important dans la transmission de la culture savante. L'argument mérite d'être signalé et invite à juste titre à interroger ce qui apparaît comme un raisonnement routinier de la sociologie de la culture. S'il est clair que ce n'est pas la formation universitaire qui fournit en tant que telle des éléments d'appréhension du discours musical qui expliquerait la fréquentation de concerts de musique savante, ceux-ci ont sans doute une dimension symbolique, renvoyant à un certain rapport à l'art et à la culture, qui reste malgré tout une caractéristique des classes les plus diplômées. A défaut d'être en mesure de vérifier plus précisément l'impact du diplôme sur la fréquentation de Musica, on peut cependant affirmer qu'un capital scolaire élevé apparaît comme une condition nécessaire mais non suffisante, comme un facteur qu'il faut cumuler à d'autres.

b. Professions supérieures et inactivité

L'analyse statistique de l'activité professionnelle des spectateurs de Musica fait apparaître une sur-représentation des cadres et des professions intellectuelles supérieures, constat conforme aux enquêtes de publics d'autres structures culturelles. On sait, depuis Bourdieu, que ces classes sociales ont un rapport à la culture qui fait la part belle à l'idéologie de l'art pour l'art, sur laquelle est également fondé le champ de la musique contemporaine. Parmi ces professions sont particulièrement nombreux les

enseignants du secondaire et du supérieur (13% des spectateurs ayant une activité professionnelle), vecteurs de la culture légitime. On retrouve également une part importante de professionnels du secteur des arts, du spectacle et de l'information (19% des actifs). On peut en partie expliquer cette proportion très importante par un effet de structure qui voit un accroissement des métiers de la culture et de la communication et des formations universitaires en ce domaine,⁸² d'autant plus dans une ville comme Strasbourg où l'offre culturelle est particulièrement abondante. On peut cependant noter que la part d'employés, techniciens et autres professions intermédiaires est plus élevée que parmi les spectateurs de l'EIC (19% contre 8%). L'assise sociale de Musica est donc plus large que celle de l'institution parisienne.

Profession



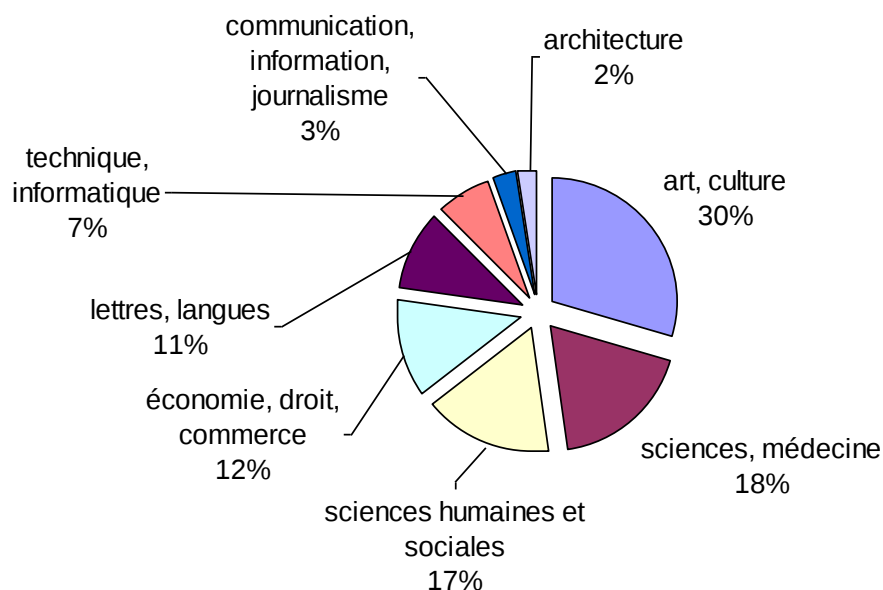
Dans son analyse des publics de l'EIC dans les années 1980, Menger distinguait différents types d'attrait pour la modernité musicale en fonction de l'appartenance à telle ou telle catégorie socio-professionnelle⁸³. Il opposait ainsi les professions libérales

⁸² Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, pp. 246-258.

⁸³ MENER, « L'oreille spéculative... », *op. cit.*, p. 457.

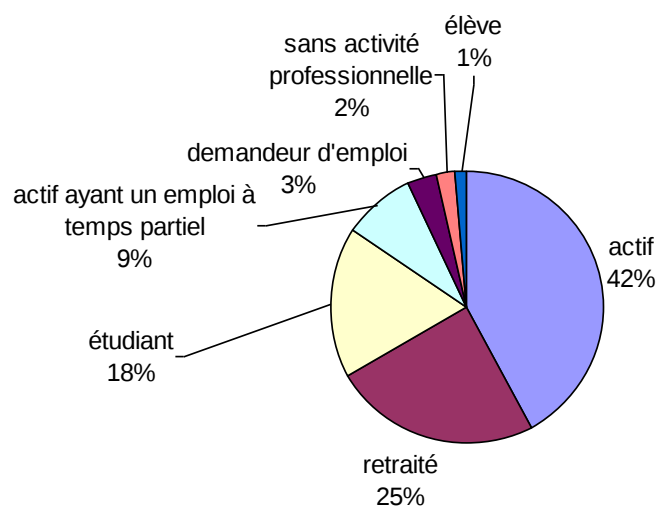
et les cadres supérieurs d'entreprise, qui illustrent la mélomanie de la bourgeoisie aisée et instruite (fréquentation de l'opéra, pratique du piano) et sont majoritairement féminins, aux ingénieurs et cadres de la fonction publique, plus jeunes, majoritairement masculins et disposant de moins de compétence musicale. D'après Menger, l'intérêt qu'exprime ce groupe pour la modernité renvoie aux valeurs symboliques dont peut être chargée l'innovation artistique. Les cadres fonctionnaires expriment ainsi un rapprochement entre un goût pour l'art le plus avancé et les valeurs d'anti-conservatisme et/ou de progrès social. On ne dispose cependant pas de données assez complètes sur les publics de Musica pour confirmer ou infirmer ces analyses. On peut simplement faire l'hypothèse que les cultures professionnelles ne sont peut-être pas aussi clairement identifiables aujourd'hui que dans les années 1980, et qu'il est donc plus délicat de faire des rapprochements entre catégorie socio-professionnelle et type de mélomanie. Par ailleurs, Menger explique la sur-représentation des ingénieurs dans le public de l'EIC par les affinités entre innovation musicale et progrès scientifiques et techniques. On retrouve dans le public de Musica une forte proportion de spectateurs ayant suivi une formation scientifique ou informatique, deuxième secteur d'études le plus représenté après le domaine des arts et de la culture.

Domaine de formation



Mais au-delà des catégories socio-professionnelles représentées, ce qui frappe dans la composition de l'auditoire de Musica est la très forte proportion d'inactifs. Un quart des spectateurs sont retraités et 18% sont étudiants, alors que seulement 42% sont des actifs ayant un emploi à temps plein. On peut ici faire l'hypothèse que le temps libre joue un rôle important comme facteur de fréquentation d'un festival de musique contemporaine. En effet, la « prise de risque » que constitue un tel choix est d'autant plus grande que le temps consacré aux sorties culturelles est restreint. Dans le cas où un actif doit faire des arbitrages entre différentes sorties culturelles, la probabilité qu'il se dirige vers une valeur « sûre » est plus grande que pour un inactif. Celui-ci aura à l'inverse plus d'opportunités de s'orienter vers des choix plus risqués, au sens où l'investissement en temps et en argent ne sera pas nécessairement rétribué en termes de plaisir esthétique. Concernant la part de retraités, elle signale le vieillissement d'une partie des spectateurs du festival, qui se trouve être la plus fidèle⁸⁴. Pour ce qui est de la forte proportion d'étudiants, deux fois plus élevée que chez les spectateurs de l'EIC, on peut y voir l'effet de la Carte culture qui offre des tarifs avantageux pour les étudiants. Le festival a également sans doute réussi à développer une image moderne, qui lui permet de résister au phénomène de vieillissement qui touche la plupart des institutions de diffusion des formes de culture légitime.

Activité principale



⁸⁴ On reviendra plus loin sur les rapports entre génération et fidélité au festival.

c. Un haut niveau de pratiques culturelles

Les publics de Musica sont généralement de gros consommateurs de culture, et particulièrement de culture légitime. Après les cinémas, ce sont les grandes institutions strasbourgeoises de la culture légitime qui sont citées parmi les lieux fréquentés : Musée d'Art Moderne, Opéra National du Rhin, Théâtre National de Strasbourg (TNS), Orchestre Philharmonique de Strasbourg. L'abonnement à l'une ou plusieurs de ces institutions semble être relativement courant, en particulier chez les spectateurs âgés (plus de 55 ans). On voit ainsi apparaître une caractéristique des classes les plus fortement dotées en capitaux culturel et scolaire, à savoir une grande intensité dans les sorties culturelles. Dans une moindre mesure, Le Maillon, Pôle Sud et la Laiterie sont également cités. Les réponses aux questionnaires distribués lors des entretiens collectifs laissent entrevoir un partage des publics entre d'un côté, les amateurs de culture classique, plutôt âgés, fréquentant assidûment le TNS et l'Opéra National du Rhin, et de l'autre les amateurs d'une culture qui mêle légitimité et modernité, plus jeunes, et fréquentant Le Maillon, Pôle Sud, ou La Laiterie. Cependant, cette partition apparaît comme bien trop schématique, Le Maillon et Pôle Sud étant fréquemment associés au profil « classique ». Elle rejoint pourtant les analyses de Menger sur les publics de l'EIC lorsqu'il les décrit comme une forme triangulaire⁸⁵ comprenant les amateurs de musique classique, les tenants d'une culture moderne qui associait le jazz et les formes sophistiquées de musique populaire, le triangle étant complété par les professionnels des milieux artistiques, qui constituent également une part non négligeable de l'auditoire de Musica, sans qu'on puisse la quantifier d'après les données dont on dispose. Si cette représentation triangulaire, bien qu'un peu trop schématique⁸⁶, peut s'appliquer aux publics de Musica, on constate que des déplacements de genres musicaux ont eu lieu par rapport aux années 1980, époque à laquelle Menger a réalisé son étude. En effet, le jazz, que Menger associait au goût moderne, est aujourd'hui beaucoup plus associé au goût classique. On retrouve ici des résultats désormais largement confirmés de la sociologie des goûts musicaux, qui montre que le jazz s'est élevé dans la hiérarchie symbolique des genres musicaux, avec un public plus âgé, issu des classes supérieures et

⁸⁵ MENER, « L'oreille spéculative... », *op. cit.*, p. 459.

⁸⁶ On tentera d'esquisser une typologie un peu plus fine des spectateurs de Musica dans la dernière partie de ce mémoire.

fréquemment associé au goût pour la musique classique⁸⁷. Parallèlement, le goût moderne, celui des jeunes générations, s'est ouvert à d'autres genres (musiques du monde, chansons françaises, hard rock), ce qui vient accréditer la thèse de l'éclectisme. Une autre caractéristique des publics de Musica est une forte compétence musicale. La moitié des spectateurs suit ou a suivi une formation musicale, proportion à peu près équivalente à celle que l'on trouve parmi les publics de l'EIC. Coulangeon a montré l'influence de la compétence musicale sur les goûts musicaux⁸⁸. Même si elle est fortement corrélée à l'origine sociale, la compétence musicale n'en exerce pas moins un effet propre. Dans le cas de la musique contemporaine, la formation musicale apparaît comme une caractéristique fondamentale qui vient s'ajouter aux autres facteurs discriminants (capital scolaire élevé, professions intellectuelles, familiarité avec la culture légitime).

d. Les autres caractéristiques socio-démographiques : un public majoritairement âgé, féminin et urbain

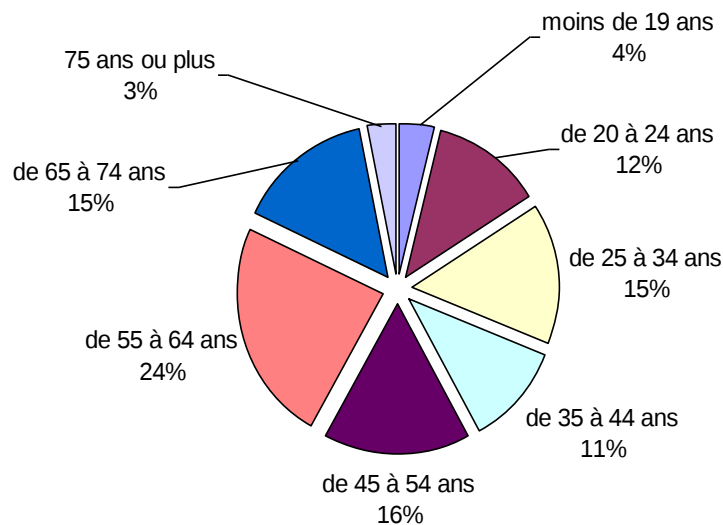
Comme la plupart des institutions de diffusion des formes de culture légitime, l'auditoire de Musica est relativement âgé. La tranche d'âge la plus représentée est celle de 55-64 ans, qui concentre près d'un quart des spectateurs du festival ; 42% ont plus de 55 ans, proportion légèrement inférieure à celle de l'EIC (46%).

Si la part des plus de 55 ans est élevée, cela ne signifie pas que Musica n'attire pas un public jeune. Ainsi, 31% des spectateurs ont moins de 35 ans, alors qu'ils ne sont que 15% dans le cas de l'EIC. Ce chiffre est essentiel pour la question du renouvellement des publics (cf. infra). Par ailleurs, l'âge est un facteur déterminant concernant le choix des formules tarifaires, la fidélité au festival, ou les goûts musicaux, comme on le verra dans la dernière partie.

⁸⁷ COULANGEON, « La stratification sociale... », *op. cit.*, pp. 15-17, et « Les métamorphoses... », *op. cit.*, p. 98. Pour une analyse spécifique du processus socio-historique de légitimation du jazz en France, voir Olivier ROUEFF, « La montée des intermédiaires. Domestication du goût et formation du champ du jazz en France » *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010.

⁸⁸ COULANGEON, « La stratification sociale... », *op. cit.*, p. 27.

Tranche d'âge

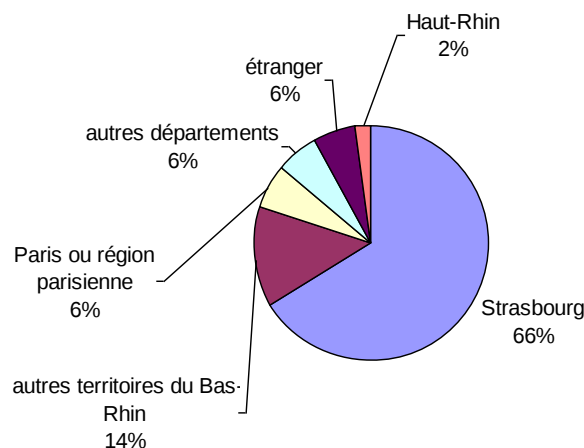


L'auditoire de Musica compte une majorité de femmes, puisqu'elles représentent 56% des spectateurs. Cette tendance se renforce puisque les jeunes spectateurs sont à 62% des spectatrices. Ce résultat renvoie au phénomène de recul des formes de culture légitime chez les jeunes, phénomène qui touche plus massivement les garçons que les filles. Autre facteur d'explication possible : la pratique musicale, dont on a vu qu'elle était un facteur déterminant dans la fréquentation de Musica, est majoritairement féminine. La proportion plus importante de femmes dans le public de Musica peut donc, au moins en partie, s'interpréter comme étant en réalité l'effet de la variable pratique musicale.

Enfin, les spectateurs viennent pour les deux-tiers de Strasbourg. Parmi les autres communes du Bas-Rhin, l'origine la plus fréquente est Schiltigheim, puis Hoenheim et Bischheim. Les spectateurs de Musica sont donc très majoritairement urbain, ce qui confirme les résultats des enquêtes qui montrent que les urbains ont une intensité de sorties culturelles beaucoup plus élevée que les ruraux. La présence assez forte d'origine de Paris ou de la région parisienne signale la notoriété du festival ; on peut supposer que ceux-ci sont des professionnels du secteur ou des mélomanes avertis. Dans le cas du festival d'Avignon, les spectateurs dont l'origine géographique est la plus

lointaine sont aussi les plus sursélectionnés⁸⁹. Le même principe s'applique sans doute ici.

Origine géographique



L'analyse socio-démographique des publics de Musica permet de relever plusieurs éléments :

- la fréquentation du festival constitue une pratique particulièrement sélective en termes de capitaux scolaire et culturel. Elle requiert tous les éléments caractéristiques des pratiques les plus légitimes : haut niveau de diplôme, appartenance aux catégories supérieures, en particulier aux professions intellectuelles, âge élevé, intensité des sorties culturelles, habitat urbain.
- la composition des publics de Musica est relativement comparable à celle de l'EIC, avec cependant deux différences notables. D'une part, on note une ouverture sociale un peu plus large chez les spectateurs de Musica, avec une proportion de professions intermédiaires plus élevée qu'à l'EIC. D'autre part, la part de jeunes (moins de 35 ans) est également plus élevée à Musica. Cela laisse entrevoir des perspectives intéressantes en termes de renouvellement des publics.
- enfin, à la suite des analyses de Menger, on peut affirmer qu'il existe différents types de mélomanie associée à la musique contemporaine, notamment selon la génération, le niveau de compétence musicale ou la profession. L'analyse des entretiens permettra de préciser les différentes approches de cette musique chez les spectateurs de Musica.

⁸⁹ ETHIS, FABIANI, MALINAS, *op. cit.*, p. 83.

Si les caractéristiques sociales apparaissent comme des déterminants relativement forts dans la fréquentation de Musica, elles ne suffisent à elles seules à l'expliquer. D'autres facteurs interviennent pour déclencher cette pratique.

2. Les autres facteurs : l'importance de la sociabilité et des trajectoires biographiques

a. L'influence de la sociabilité culturelle

Parmi les éléments qui concourent à former le goût musical, Olivier Roueff et Wenceslas Lizé citent le rôle des groupes de pairs (amis, famille, couple). Selon eux, *« on ne peut plus appréhender [les récepteurs] seulement comme les individus atomisés de l'échantillonnage statistique : on peut dire en effet qu'ils circulent en effet toujours groupés parmi l'offre esthétique [...] La prise en considération de ces collectifs permet de ne pas s'en tenir aux constats macrosociologiques de correspondances entre de vastes ensembles d'objets et d'individus, et ainsi, de rendre compte de la formation du goût telle qu'elle s'engendre entre pairs »*⁹⁰.

On retrouve cette approche dans l'étude des publics du festival d'Avignon, et ce que les auteurs appellent des « génogrammes »⁹¹. Ces génogrammes sont une représentation graphique des groupes de transmission qui ont eu une influence sur un individu concernant la fréquentation du festival. En plus de la famille d'origine, on retrouve la famille générée (conjoint, enfants) et les relations amicales comme des facteurs essentiels dans la pratique festivalière et le goût du théâtre. Les entretiens collectifs réalisés avec des spectateurs de Musica n'ont pas permis de rassembler assez d'informations sur un individu pour reconstruire le réseau d'influences qui ont joué dans sa fréquentation du festival et présenter ainsi un génogramme. On peut cependant affirmer que le choix de venir pour la première fois à Musica est souvent influencé par les groupes de pairs. Les explications du type « Un ami m'a parlé du festival » ont ainsi été récurrentes au cours des entretiens. On a choisi de donner deux exemples qui illustrent le rôle de la sociabilité dans la fréquentation du festival. Ainsi de cette

⁹⁰ ROUEFF, LIZE, « La fabrique des goûts », *op. cit.*, p. 10.

⁹¹ ETHIS, FABIANI, MALINAS, *op. cit.*, chapitre VI.

enseignante⁹² [49 ans / professeur du secondaire / Pass Musica⁹³ / musique classique principalement et chanson française⁹⁴ / Ab : Opéra National du Rhin (ONR), Orchestre Philharmonique de Strasbourg (OPS) / FM : non] qui explique comment elle est venue à la musique contemporaine, ou plutôt, comment la musique contemporaine est venue à elle : « *la musique contemporaine s'est imposée à moi, un ami me faisait écouter du Stockhausen. Puis ça a été par l'intermédiaire de ma profession, j'ai été amenée à travailler avec Musica. C'est là que j'ai commencé à aller au festival. [...] Ne sachant pas choisir [quels concerts aller voir], j'ai décidé de m'abonner* ». On voit ici qu'au rôle joué par une relation amicale dans la découverte de la musique contemporaine s'est adjoint une familiarisation avec le festival via l'activité professionnelle. L'autre exemple concerne une spectatrice qui a connu ce qu'on peut appeler une « transmission inversée ». On connaît, depuis Bourdieu, le processus de transmission du capital culturel des parents vers les enfants. Dans le cas de cette spectatrice [83 ans / enseignante à la retraite / tarif senior / musique classique et contemporaine / Ab : ONR, TNS / FM : oui, 10 ans de piano, formation de chef de cœur], elle doit la découverte de la musique du XX^e siècle à ses enfants : « *mes enfants ont fait les classes à horaires aménagés musique. J'ai emmené mon fils voir Stravinsky, ça a été une découverte extraordinaire. Il est fan de musique contemporaine depuis, ce qui m'a influencé* ». Cet exemple original, mais peut-être plus fréquent que les réflexes de la sociologie des pratiques culturelles ne le laissent penser, tend à montrer que les transmissions de goûts et pratiques culturels peuvent prendre des formes variées.

b. Les trajectoires biographiques ou les chemins tortueux vers la musique contemporaine

A la sociabilité par les groupes de pairs s'ajoutent les trajectoires biographiques dans la formation du goût musical. D'après Olivier Roueff et Wenceslas Lizé, « *l'analyse doit faire place à l'individu en tant qu'il est porteur d'une histoire singulière, susceptible*

⁹² Les données sur les personnes entretenues sont référencées de la manière suivante : [âge / profession / type de tarif à Musica / goûts musicaux / abonnement à un lieu culturel / formation musicale]

⁹³ Les différents tarifs possibles sont : Pass Musica (donne accès à tous les concerts), carte Liberté (permet d'acheter des billets à un tarif préférentiel), tarifs à l'unité : plein tarif, tarif senior, tarif jeune, Cartes Culture et Atout Voir.

⁹⁴ Les goûts musicaux ont été reconstitués à partir des réponses à une question portant sur les cinq compositeurs, musiciens ou groupes (tous genres musicaux confondus) préférés.

elle aussi, à sa manière, de transformer des conditions sociales de possibilité en affinités pratiques et effectives. Ponctuée par des événements biographiques et par des événements historiques, la trajectoire biographique est constituée d'un ensemble d'itinéraires simultanés ou successifs (histoire familiale, parcours scolaire, carrière professionnelle, etc.) au sein duquel s'inscrit l'itinéraire d'amateur comme succession de pratiques et de consommations d'une catégorie spécifique de biens culturels »⁹⁵. Les parcours individuels doivent être pris en compte, sachant que les différents facteurs de production du goût (position dans l'espace social, institutions du champ, sociabilités de réception et trajectoires biographiques) sont interdépendants. La musique contemporaine, par son caractère extrême, offre un cas intéressant à cet égard. En effet, s'agissant d'une pratique très minoritaire, ayant peu de visibilité dans l'espace social et médiatique, les parcours individuels ont une place importante dans l'accès à la musique contemporaine. Autrement dit, un individu rassemblant toutes les caractéristiques sociales propres à l'amateur de musique contemporaine (haut niveau de capitaux scolaire et culturel, profession intellectuelle ou artistique, forte compétence musicale) peut très bien, et c'est sans doute la majorité des cas, ne jamais s'intéresser à la musique contemporaine. Il faut donc qu'il y ait des événements qui orientent l'individu vers cette pratique. C'est le cas de cette spectatrice de Musica [65 ans / chef monteuse à la retraite / Carte Liberté / musique classique et contemporaine / Ab : TNS / FM : non], présente à toutes les éditions depuis 1983 et qui raconte ainsi sa première venue au festival : « *En 1983, je venais d'emménager à Strasbourg, j'habitais à Paris avant. J'étais un peu déprimée, je m'ennuyais. J'ai entendu parler du festival, c'était présenté comme un événement, il y avait un phénomène de nouveauté. Ca m'a attiré alors que je ne connaissais pas du tout la musique contemporaine* ». On peut citer un autre exemple qui illustre le rôle des trajectoires biographiques dans la fréquentation du festival, avec ce spectateur uruguayen, étudiant percussionniste [32 ans / étudiant au conservatoire – enseignant vacataire / Carte Liberté / musique classique, contemporaine, musique du monde, hard rock / Ab : aucun / FM : oui, 15 ans] : « *En Uruguay, j'ai commencé par faire du rock, puis je me suis intéressé à la musique classique, et finalement à la musique contemporaine. J'ai eu des professeurs qui cherchaient à nous sensibiliser à cette musique. En Uruguay, il y a peu de chances d'écouter de la musique contemporaine, bien jouée encore moins. Ce n'est qu'ici, et surtout au festival que j'ai*

⁹⁵ ROUEFF, LIZE, « La fabrique des goûts », *op. cit.*, pp. 10-11.

pu voir des ensembles de qualité, genre Quatuor Arditti, des grands orchestres [...] Quand je suis arrivé à Strasbourg en 2002, j'ai tout de suite entendu parler du festival. Au conservatoire, il y avait beaucoup d'affichages ». On voit ici le rôle qu'ont pu jouer des rencontres avec des professeurs sensibles à la musique contemporaine et l'arrivée au Conservatoire de Strasbourg.

Ayant défini les différents facteurs qui concourent au goût pour la musique contemporaine et à la fréquentation de Musica, on peut s'intéresser désormais aux carrières de spectateurs et à l'attachement que ceux-ci développent pour le festival. En effet, s'il est une chose de venir une première fois au festival, c'en est une autre de revenir. Tentative de renouveler une expérience esthétique, volonté d'acquérir une connaissance de la musique contemporaine, désir de retrouver un événement marquant de la vie culturelle strasbourgeoise ? Les raisons peuvent être multiples et ne s'excluent pas l'une l'autre. On pourra s'intéresser ainsi à la façon dont s'exprime et se manifeste le goût pour la musique contemporaine, et au rôle de médiation que joue le festival en ce domaine.

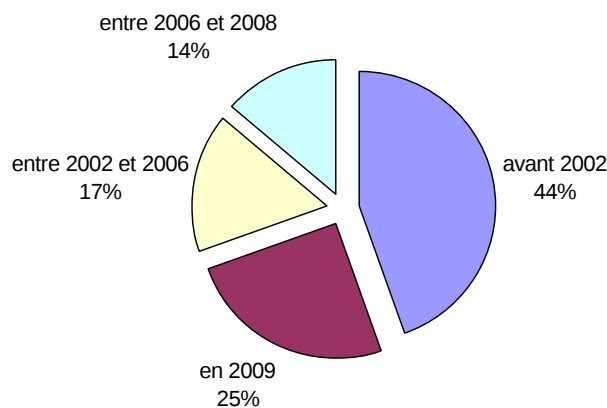
B. Revenir à Musica : les modalités de l'attachement

S'interroger sur les carrières de spectateurs, leurs motivations, leur rapport à la musique contemporaine, c'est s'autoriser à prendre le plaisir esthétique comme objet sociologique. C'est le parti pris qu'ont choisi les auteurs de l'enquête sur les publics du festival d'Avignon : *« Le plaisir [...] résulte toujours d'une coïncidence particulière et rare entre soi et les autres. Ce moment précis où l'on se vit « soi-même comme un autre » dirait Ricœur, un moment propre à toutes les expériences culturelles marquantes de notre vie, qui donne un sens à cette dernière et nous amène à entrer en carrière de spectateur pour tenter de revivre avec la même intensité les émotions liées à ce(s) moment(s) marquant(s) »*⁹⁶. Mais des raisons autres que le renouvellement d'une expérience esthétique peuvent intervenir dans la constitution d'une carrière de spectateur. On verra que les spécificités de la musique présentée à Musica invitent à s'interroger sur ce que signifie « aimer la musique contemporaine ». De plus, la forme

⁹⁶ ETHIS, FABIANI, MALINAS, *op. cit.*, pp. 29-30.

festivale, par rapport à un lieu culturel fixe, produit des effets sur ses publics. Le festival constitue en effet un moment singulier, étymologiquement festif, qui sert de médiateur entre les œuvres et les spectateurs. Par ailleurs, sur un plan méthodologique, la grande majorité des personnes rencontrées lors des entretiens viennent au festival depuis plusieurs années voire depuis la première édition. On ne dispose donc pas de données sur les spectateurs qui ne sont pas revenus au festival, personnes qui seraient pourtant intéressantes à interroger. On constate en effet qu'il y a un taux élevé de déperdition des spectateurs après leur première venue. Les statistiques disponibles pour l'édition 2009 montrent que 25% des spectateurs sont venus pour la première fois cette année. Or, ils ne sont que 14% à être venus pour la première fois entre 2006 et 2008. Si l'on suppose qu'il y a, comme en 2009, environ un quart de primo-spectateurs à chaque édition, cela signifie qu'une proportion importante de cette catégorie ne revient pas les années suivantes.

Date de la première venue à Musica



Il faut donc garder à l'esprit que les analyses qui suivent ne concernent qu'une partie des publics de Musica, à savoir ceux qui choisissent de revenir au festival, voire des fidèles de la première heure.

1. Ce qu'aimer la musique contemporaine veut dire

La première cause d'attachement au festival Musica et d'une fréquentation récurrente peut, très simplement, se lire dans le goût pour la musique contemporaine. Mais celui-ci, notamment en raison des particularités esthétiques des œuvres contemporaines, prend des formes variées et se distingue par exemple du goût pour la musique classique.

a. De la curiosité à l'apprentissage

La curiosité revient fréquemment comme motif de venue à Musica. Elle peut par exemple être attisée par les documents de communication du festival, comme l'explique ce spectateur [25 ans / étudiant (Arts Déco) / tarif Carte Culture / jazz, rock, / Ab : Cinéma Odyssée / FM : oui (blues)] : « *Une amie m'a d'abord parlé du festival. Puis j'ai choisi d'aller voir un spectacle en particulier, à cause des vidéos de Bill Morrison. La communication était très bien faite [...] C'était une démarche de curiosité* ». Une part importante des spectateurs semblent venir sans réellement savoir ce qu'ils vont écouter, même s'ils ont déjà quelques repères en musique contemporaine : « *J'écoutais du classique et j'ai eu envie de découvrir la musique contemporaine. J'ai commencé à acheter des disques, un peu au hasard. Je suis venu pour la première fois au festival il y a deux ans, j'avais vu des affiches dans le programme du Maillon. Je suis venu à l'aveuglette* » [27 ans / doctorant en linguistique / tarif Carte Culture / classique, hard rock / Ab : aucun / FM : 10 ans de piano classique].

La démarche de curiosité s'appuie très souvent, comme on le voit dans l'extrait cité précédemment, sur une familiarité forte avec la musique classique. Le désir de nouveauté, d'inattendu, avec la part de risque que cela comporte, est souvent évoqué : « *J'appréciais la musique classique jusqu'à Schoenberg. Je suis venue pour la première fois à Musica en 1999 pour découvrir autre chose. Je voyais ça comme une prise de risque au départ. Et puis le risque diminue au fur et à mesure que j'acquiers des repères en musique contemporaine* » [58 ans / professeur de l'enseignement supérieur / Carte Liberté / musique classique et contemporaine / Ab : TNS, ONR / FM : non].

La démarche de curiosité cède ensuite la place, du moins pour les spectateurs qui retentent l'expérience, à une volonté d'apprendre, d'acquérir des connaissances, des

repères, d'aguerrir son oreille. Cela se traduit par un rapport ascétique à la musique, caractéristique du rapport à l'art des classes supérieures selon Bourdieu. D'après cette conception, la compréhension de la musique se forge selon un processus d'acculturation, qui peut être long et laborieux et demande un effort. On retrouve cette même approche chez les amateurs de musique classique⁹⁷. La familiarisation se fait au fur et à mesure des expériences d'écoute successives. Mais il existe cependant une différence importante entre la musique classique et la musique contemporaine. D'après Hennion, le rapport à la musique classique est largement façonné par le disque, qui a connu une relative massification ces deux dernières décennies : « *le disque construit désormais pour une large part le rapport à la musique qui s'établit dans les autres situations d'écoute, et notamment, le concert, ce que nous avons désigné par le terme de « discomorphose » de la musique* »⁹⁸. Le corrélat de cette discomorphose est la focalisation des catégories de jugement sur l'interprète et l'interprétation. Le disque permet une comparaison des différentes interprétations d'œuvres appartenant à un répertoire quasiment fixe. L'espace de la critique et l'industrie du disque en particulier ont créé une véritable culture de l'interprète, qui touche parfois au star-system, avec les photos et les commentaires biographiques qui l'accompagnent. Le cas de la musique contemporaine est bien différent. D'abord, l'écoute de musique contemporaine sur disque est relativement rare. Si certains spectateurs de Musica écoutent effectivement de la musique contemporaine chez eux, une large part trouve ça « difficile ». Et ceux qui écoutent des œuvres contemporaines sur disque n'auront pas nécessairement l'opportunité de les voir en concert, ou de les comparer à une autre interprétation. Le rapport à la musique est donc très différent selon qu'il s'agisse de musique classique ou de musique contemporaine. D'un côté, un corpus d'œuvres, dont une part est entrée dans l'inconscient collectif (par ses usages au cinéma, dans des publicités, etc.) et dont l'intérêt est maintenu par la variété des interprétations ; de l'autre, un flux d'œuvres difficilement classables pour la majorité de son auditoire qui cherche avant tout de l'inouï, de la nouveauté.

On retrouve cependant dans les deux cas un système d'opposition émotion/connaissance, c'est-à-dire deux conceptions divergentes de l'approche de la musique. Certains auditeurs de Musica sont en demande de conférences, de tables

⁹⁷ HENNION, *Figures de l'amateur*, op. cit., pp. 104-107.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 79.

rondes, de présentation des œuvres avant les concerts. Ils estiment qu'avoir des repères historiques, musicologiques les aident à mieux apprécier une œuvre. Le « manque d'éducation » revient fréquemment pour expliquer par exemple qu'ils n'en écoutent pas à la radio ou sur disque. Les présentations avant les concerts sont vues comme une « préparation psychologique et musicale » pour certains, ou comme des éléments d'information qui permettent de saisir une œuvre. A l'inverse, d'autres spectateurs sont hostiles aux discours sur la musique, et privilégient un rapport direct à l'œuvre, sans médiation. Dans cette approche spontanéiste, ils ne veulent pas analyser, intellectualiser le rapport à la musique : « *Les fois où j'ai entendu parler des compositeurs en public, j'ai trouvé ça déprimant. Je n'aime pas cette notion qu'il y a dans l'ambiance de la musique contemporaine qu'il faut expliquer la musique, expliquer pourquoi on écrit les choses, pourquoi on fait ceci ou cela* » [32 ans / étudiant au conservatoire – enseignant vacataire / Carte Liberté / musique classique, contemporaine, musique du monde, hard rock / Ab : aucun / FM : oui, 15 ans]. On ne dispose cependant pas de données suffisantes pour tenter de trouver une corrélation entre l'une ou l'autre de ces conceptions du rapport à la musique et des facteurs socio-culturels (origine sociale, âge, etc.). On peut toutefois faire l'hypothèse que le désir de didactisme est inversement proportionnel à la compétence musicale, à la fois parce que les spectateurs les mieux dotés en « capital musical » sont objectivement les plus aptes à apprécier une œuvre, et parce que l'idée selon laquelle la musique est avant tout une question de sensibilité et se passe très bien du langage verbal est largement répandue dans le champ musical.

b. De l'incertitude du jugement

L'acculturation à la musique contemporaine par l'ascèse devrait logiquement permettre aux spectateurs de Musica d'acquérir des repères et de juger les œuvres qu'ils entendent. Or, on constate qu'en dehors des professionnels de la musique et de ceux qui disposent d'une forte compétence musicale, les spectateurs de Musica, y compris les inconditionnels qui viennent chaque année depuis 1983, semblent relativement démunis pour exprimer des jugements sur le contenu des œuvres. L'extrême fragmentation de la production musicale contemporaine et les choix esthétiques des compositeurs (cf. supra) expliquent ces difficultés. Cela vient contrebalancer les résultats de l'enquête par

questionnaire qui montraient que 73% des spectateurs trouvaient la programmation « éclectique, variée, ouverte, accessible » contre 27% qui la jugeaient « exigeante, pointue, élitiste, difficile ». On peut pointer ici le biais méthodologique que présente ce type de question à réponse binaire, qui plus est lorsqu'un des items comporte des termes plus positifs que l'autre. On peut supposer que la proposition « éclectique,... » est surreprésentée en raison de la formulation de la question. Les entretiens laissent apparaître en effet que les non-professionnels ne trouvent pas la programmation si accessible. Des spectateurs fidèles du festival reconnaissent avoir du mal à se repérer dans la programmation. Ils cherchent alors conseil auprès de connaissances ou des vendeurs de la Boutique culture. De même, écouter de la musique contemporaine chez soi est difficile, voire « inaudible » pour certains. On note cependant que certains spectateurs ont commencé à acheter des disques ou à en écouter à la radio depuis qu'ils vont à Musica. En ce sens, on peut dire que le festival participe à leur éducation musicale.

Le manque de repères en musique contemporaine et les difficultés à exprimer des jugements chez certains des spectateurs les plus fidèles montrent que le goût pour la musique contemporaine se traduit autrement que par des catégories purement musicales. La persistance de la fréquentation peut être motivée par ce qu'on appellera une « injonction à la modernité » et qui se résume par la phrase suivante : « *On ne peut pas rester en dehors de ce qui se fait, même si on n'aime pas* » [67 ans / secrétaire générale à la retraite / Pass Musica /musique classique (XX^e siècle) et contemporaine / Ab : TNS, Maillon, OPS, ONR / FM : non]. Cette position est, d'après Menger, l'un des deux modes de conversion sociale à l'innovation artistique sur lesquels mise le volontarisme culturel : « *C'est une éthique du comportement culturel, une morale de la consommation des œuvres d'art, un code des devoirs du mélomane, du professionnel de la musique (interprète, éditeur, critique, agent artistique, producteur de radio, animateur), de l'administrateur culturel, de l' élu local, du responsable d'association, et de proche en proche du citoyen, qui sont ainsi définis et diffusés et qui doivent déclencher chez chacun un sursaut volontariste. Chacun se forgerait un système personnel et autant que possible inusable contre son propre désenchantement, contre son impatience, son indifférence ou sa surprise à l'égard de l'innovation : ce serait le moyen universel qui guiderait l'homme de bonne volonté dans ses choix ou plutôt qui*

l'inclinerait d'abord à censurer ses censures, à relativiser ses opinions »⁹⁹. L'autre mode repose sur l'espoir d'une persuasion pédagogique. Les spectateurs, à la faveur de l'acquisition de savoirs et de dispositions, seraient à même de déchiffrer et d'apprécier les œuvres contemporaines. Cela suppose un vaste programme de pédagogie musicale, d'une ampleur équivalente à la diversité des langages musicaux contemporains. En attendant que se réalise cette utopie, les spectateurs profanes, pour pallier l'écart qui sépare leur familiarité avec la musique contemporaine et les œuvres entendues, mobilisent des catégories de jugement extra-musicales. Ainsi, pour se repérer dans la programmation et choisir les concerts qu'ils vont voir, certains spectateurs s'orientent vers les spectacles pluridisciplinaires : « *Je n'ai pas vraiment de culture musicale ; je viens d'abord pour la danse, ou le jazz. Mon ami est musicien, il me donne des conseils en me disant : « ça pour toi, c'est accessible »* [50 ans / journaliste / Carte Liberté / ? / Ab : TNS / FM : non]. La danse, le théâtre, la vidéo, sont, pour beaucoup de spectateurs non-professionnels, autant de portes d'entrée dans l'univers de la musique contemporaine. L'aspect visuel des concerts et des spectacles est souvent mentionné comme critères d'appréciation chez les spectateurs profanes. La musique contemporaine est une musique « qui se voit autant qu'elle s'écoute ». Il est vrai que de nombreux compositeurs contemporains, à l'image de l'italien Nono par exemple, utilisent la spatialisation comme ressort compositionnel ou crée des œuvres dans lesquelles le caractère scénique est important. L'aspect visuel est également évoqué dans la comparaison de chefs d'orchestre par exemple. Enfin, la présence du compositeur lors des concerts est également fréquemment soulignée comme un véritable atout de la musique contemporaine par rapport à la musique classique. Tout se passe comme si la présence du compositeur donnait chair à la musique entendue, offrait une prise, une incarnation, à laquelle le spectateur peut se raccrocher. On voit ainsi que s'opère un transfert des critères d'appréciation des qualités propres de l'œuvre vers le contexte de leur diffusion. Ce déplacement des catégories de jugement laisse certaines questions en suspens. Peut-on en effet supposer que ces catégories parviennent à supplanter totalement les catégories esthétiques et motivent à elles seules le goût pour la musique contemporaine ? La tentation de l'explication par le snobisme est alors forte et mérite d'être approfondie.

⁹⁹ MENDER, *Le paradoxe...*, op. cit., p. 263.

c. La question du snobisme

Si l'incapacité de la plupart des spectateurs fidèles à formuler des jugements fermes sur les œuvres qu'ils ont vu jouer et leurs difficultés à se repérer dans la programmation peuvent s'accorder avec une persistance de la fréquentation par le biais d'un volontarisme ascétique, d'un effort pour se former l'oreille, les jugements invariablement béats sur l'ensemble de la programmation invitent naturellement à se poser la question du snobisme. D'après Menger, « *le goût du snob semble n'obéir qu'à une injonction formelle : investir et approuver le nouveau. Loin de se laisser arrêter par la complexité, l'hermétisme, le byzantinisme ou la simple étrangeté de ce nouveau, le snobisme est stimulé par l'ampleur du fossé creusé par le créateur entre les innovations et les catégories communes de perception esthétique impuissantes à en permettre la compréhension* »¹⁰⁰. Alors que l'expression de goûts et de dégoûts, signe d'affermissement de l'expertise musicale, est courante chez les spectateurs de Musica, on trouve également l'approbation uniforme de toutes les expériences liées au festival, qui fait écho à la définition du snobisme donné par Menger. Cette spectatrice, présente à toutes les éditions depuis 1983 [65 ans / artiste peintre / Carte Liberté / musique classique et contemporaine / Ab : TNS, Musée d'art moderne / FM : piano depuis 6 années], affirme n'avoir « *jamais été déçue* ». Très marquée par les rencontres avec de grands compositeurs, Ligeti, Stockhausen et Cage (« *un an avant sa mort, c'était très émouvant* »), elle ne « *connaissai[t] pas du tout la musique contemporaine avant de venir au festival* ». Tous les concerts qu'elle a vus étaient « *extraordinaires* », « *formidables* ». En revanche, elle n'écoute jamais de musique contemporaine chez elle, jugeant cela trop « *difficile* ». Même en tenant compte du fait que le concert constitue une expérience différente, et *a priori* où le plaisir esthétique est plus élevé, de l'écoute sur disque, les jugements unanimement favorables et l'attrait pour les rencontres avec les grands compositeurs laissent supposer un rapport mondain à la musique contemporaine. Tout se passe comme si les différentes œuvres constituaient un ensemble indistinct incarnant la forme la plus raffinée du bon goût musical.

On peut donc se demander si, en dehors du goût plus ou moins affirmé pour la musique contemporaine, la forme festival en tant que telle ne joue pas dans la persistance de la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 232.

fréquentation. La seule volonté ascétique ou le rapport mondain à la musique contemporaine ne peuvent expliquer la fidélisation d'une partie importante du public. Musica semble bénéficier d'une image très positive auprès de ses spectateurs. Surtout, la fréquentation du festival ne peut être réduite à un face-à-face entre d'un côté des œuvres et de l'autre des spectateurs, plus ou moins aguerris à la musique contemporaine. Il faut prendre en compte tout ce qui participe de la mise en relation des publics avec les œuvres, tous les éléments qui font du festival un moment particulier.

2. Les ressorts de la fidélité au festival

a. L'abonnement comme investissement

Le festival Musica semble bénéficier d'un socle relativement large de spectateurs fidèles. Cette fidélité s'appuie notamment sur des formules tarifaires (Pass Musica et Carte Liberté) que les publics du festival se sont appropriées. En 2009, 13% des spectateurs avaient un Pass Musica et 24% une carte Liberté. Sachant que les invités constituent environ un quart de l'ensemble de l'auditoire, ces formules occupent une place importante dans les choix tarifaires des spectateurs. On constate que ces formules sont privilégiées par les spectateurs qui fréquentent le festival depuis plusieurs années. Cela semble aller de pair avec l'idée que le goût s'intensifie avec la pratique. Comme on l'a vu précédemment, à la curiosité originelle succède le désir d'apprendre, d'acquérir des repères. Ce qui est vu au départ comme une prise de risque laisse la place à une volonté de découverte et d'apprentissage. Les spectateurs, à mesure qu'ils acquièrent de l'expérience, se tournent ainsi vers les formules tarifaires qui assurent une fréquentation assidue du festival. Du point de vue du festival, ces formules ont une valeur stratégique. Disposer d'une proportion significative de spectateurs optant pour ces formules permet non seulement d'assurer un certain taux de fréquentation, mais également de renforcer l'adhésion par divers services et prestations complémentaires (invitation à la présentation de saison par exemple) ou de compter sur le prosélytisme de ces spectateurs assidus¹⁰¹.

Il est intéressant de noter que la décision de prendre un abonnement procède de différentes raisons. Pour certains, ce choix relève d'une expertise musicale sur la programmation. Ce spectateur, venu pour la première fois en 2004 [32 ans / étudiant au conservatoire – enseignant vacataire / Carte Liberté / musique classique, contemporaine, musique du monde, hard rock / Ab : aucun / FM : oui, 15 ans] s'est abonné en 2007 car « beaucoup de choses [l]'intéressaient ». Il est venu les années suivantes mais sans prendre d'abonnement, la programmation l'attirant moins ; il reconnaît aussi que « trois concerts par jour, c'est un peu trop ». A l'inverse, l'abonnement peut procéder d'une difficulté à faire des choix dans la programmation, par manque de repères et de

¹⁰¹ La carte Liberté permet ainsi de prendre deux billets par concert.

connaissances de la musique contemporaine, comme dans le cas de cette spectatrice, abonnée depuis 2005 : « *Je me suis abonnée car je n'arrivais pas à choisir. Je n'ai pas beaucoup de connaissances, et je cherche à connaître un maximum de choses. J'ai parfois été surprise par des concerts, donc maintenant j'ai peur de louper des choses. C'est pour ça que je me suis abonnée* » [49 ans / professeur du secondaire / Pass Musica / musique classique principalement et chanson française / Ab : ONR, OPS / FM : non]. L'abonnement peut ainsi découler soit d'un goût déjà bien établi pour la musique contemporaine, soit d'une volonté de la découvrir.

Si les motivations et les profils des abonnés peuvent être variés, allant du professionnel à l'amateur assidu, quelques traits caractéristiques émergent. Plutôt âgés, fréquentant le festival depuis de nombreuses années, parfois depuis son origine, les abonnés ont des pratiques culturelles particulièrement intenses, abonnés à d'autres institutions culturelles, voire se déplaçant pour voir des spectacles (Opéra de Paris ou La Monnaie à Bruxelles par exemple). Enfin, leurs goûts musicaux se concentrent presque exclusivement sur le répertoire savant, c'est-à-dire musique classique et musique contemporaine.

b. Une « communauté Musica » ?

Au-delà de l'abonnement comme marque d'un investissement significatif dans le festival, Musica, en tant qu'évènement culturel, semble jouir d'un véritable attachement chez ses spectateurs, du moins chez les plus fidèles.

La première chose à relever est que le festival est perçu par ses publics comme un véritable évènement dans la vie culturelle strasbourgeoise. Pour ce médecin qui fréquente le festival depuis ses débuts, Musica est « *l'évènement culturel majeur de Strasbourg* » [56 ans / médecin / Pass Musica / musique classique et contemporaine / Ab : ONR / FM : non]. Pour ces spectateurs qui fréquentent par ailleurs les autres lieux culturels strasbourgeois, Musica marque le point de départ de toute la saison culturelle. Pour certains, Musica a remplacé comme évènement culturel d'envergure le Festival de Strasbourg, « *qui n'a plus rien d'un festival* ». Il semble que Musica soit parvenu à conserver un caractère évènementiel, aspect qui est mentionné comme un des motifs d'intérêt premier pour le festival. On constate par ailleurs, qu'en dehors des

professionnels du secteur, peu de spectateurs fréquentent d'autres concerts de musique contemporaine. On peut donc dire que Musica est bien plus qu'une succession de concerts de musique contemporaine sur une certaine période ; le festival cristallise les aspirations des publics pour une pratique culturelle à la fois légitime et audacieuse artistiquement et qui fasse événement dans la cité. Musica semble tirer parti de la forme festival pour attirer et fidéliser des spectateurs qui ne sont pas spontanément amateurs de musique contemporaine. Cependant, certains spectateurs qui ont connu le festival à son origine déplorent qu'il ait perdu une partie de son originalité. Des concerts prenaient alors place dans des lieux insolites (une piscine par exemple), ce qui n'est plus possible aujourd'hui en raison d'un durcissement de la réglementation concernant la sécurité. Ces spectateurs regrettent, non sans nostalgie, que les lieux des concerts soient devenus plus conventionnels.

Le niveau élevé de satisfaction concernant les dispositifs de communication et d'accueil du festival témoigne de l'image très positive que les spectateurs ont de Musica. Ils apprécient en particulier être conseillés lors de leurs achats de billets. L'équipe du festival réalise ainsi un travail de médiation, qui non seulement oriente les spectateurs et participe à leur apprentissage musical, mais également crée un lien avec ses publics et renforce ainsi leur attachement.

De plus, certains spectateurs soulignent le caractère convivial du festival. Les déplacements en bus par exemple sont appréciés : « *c'est sympa, on part tous ensemble, ça permet de discuter* », « *on fait des rencontres* ». La présentation publique de la programmation est l'occasion pour les abonnés de « *retrouver la communauté Musica* ». La fidélité d'une partie des publics de Musica qui fréquentent le festival depuis de nombreuses années a semble-t-il permis de générer des interconnaissances au sein de cette frange des publics, certains ayant même créé des liens d'amitié. Beaucoup font remarquer qu'ils croisent souvent les mêmes personnes aux concerts d'une année sur l'autre. L'attitude des publics à cet égard est ambivalente. Si cela contribue à créer une forme de convivialité, de liens interpersonnels qui participent de l'attractivité de Musica aux yeux de certains spectateurs, beaucoup s'inquiètent du manque de renouvellement des publics : « *on voit le festival vieillir* », « *il n'y a pas assez de jeunes* ».

On voit ainsi qu'au-delà du goût pour la musique contemporaine, il existe un véritable attachement à l'institution Musica. Cet attachement est principalement le fait d'un « noyau dur » de spectateurs, qui fréquentent le festival depuis son origine, ou du moins

depuis de nombreuses années, qui s'investissent souvent dans le festival par un abonnement et s'inquiètent de l'avenir de la manifestation.

Après avoir dépeint les principales caractéristiques socio-démographiques des publics de Musica, leur rapport à la musique contemporaine et leur attachement pour le festival, on se propose d'analyser ces publics au regard des théories dominantes de la sociologie de la culture, en particulier celles mettant en avant la montée de l'éclectisme chez les classes supérieures.

Chapitre 3 : Les publics de Musica : de la légitimité à l'éclectisme ?

Comme on l'a vu dans la première partie, la théorie de Bourdieu soulignant le rapport homologique entre les classes supérieures et la culture légitime tend à être remplacée par le modèle de l'éclectisme qui met en avant la pluralité des goûts comme caractéristique de ces classes. Si le modèle de la distinction fondée sur la familiarité avec la culture savante fonctionnait pour les années 1960 et 1970, de profonds changements structurels (massification scolaire, transformation des supports d'écoute de la musique, affaiblissement de l'Ecole dans l'imposition de la légitimité culturelle, montée en puissance des médias de masse) ont modifié le rapport des classes supérieures à la culture, en particulier la coupure entre culture savante et culture populaire. Ces changements qui se sont produits en l'espace d'une génération se traduisent-ils dans les publics de la musique contemporaine, forme la plus savante et légitime de la culture ? Avant de s'intéresser à cette question, on va tenter d'établir une typologie des publics de Musica.

A. Esquisse d'une typologie des publics de Musica

Etant donné le caractère restreint de l'échantillon des publics de Musica que l'on a pu rencontrer lors des entretiens, cette tentative de typologie ne prétend ni à l'exhaustivité ni à une grande précision. A partir de l'analyse des données socio-démographiques des spectateurs interrogés (âge, niveau de diplôme, catégorie professionnelle), de leurs sorties culturelles, leurs goûts musicaux, leur rapport à la musique contemporaine et au festival, on a pu dégager plusieurs catégories de festivaliers. Il convient de préciser qu'il s'agit d'idéaux-types, c'est-à-dire des catégories construites à partir de certains traits fondamentaux. Elles n'existent donc pas dans la réalité, et un spectateur ne correspond jamais parfaitement à l'une d'entre elles.

- ***Le fidèle inconditionnel***

Les fidèles inconditionnels constituent une large part du « noyau dur » des publics du festival déjà évoqué plus haut. Ils ont découvert le festival il y a au moins une dizaine d'années, certains le fréquentent depuis ses débuts. Revenant au festival chaque année ou presque, ils n'ont pas un rapport très familier à la musique contemporaine. La connaissant peu ou pas du tout avant de découvrir le festival, ils sont venus au départ par curiosité, par désir de s'ouvrir à l'inconnu, un peu par hasard : « *J'avais vu des affiches lors de la première édition. Je me suis dit que c'était l'occasion de découvrir la musique contemporaine* » [54 ans / médecin / Carte Liberté / musique classique, contemporaine, jazz / Ab : TNS, ONR, Pôle Sud / FM : non]. Relativement âgé (plus de 50 ans), les « fidèles inconditionnels » vont rarement à des concerts de musique contemporaine en dehors de Musica, en écoutent peu voire pas du tout sur disques ou à la radio. Ils reconnaissent avoir des difficultés à se repérer dans la programmation. Désireux d'apprendre, ils sont demandeurs d'accompagnement pédagogique aux concerts : « *J'ai tout appris grâce à Musica* » [65 ans / artiste peintre / Carte Liberté / musique classique et contemporaine / Ab : TNS, Musée d'art moderne / FM : piano depuis 6 années]. Ils sont en effet relativement peu compétents musicalement, facteur qui est principalement lié à l'âge. Si environ un spectateur sur deux déclare suivre ou avoir suivi une formation musicale, les 55-74 ans sont environ 35% dans ce cas, les 35-44 ans 62 %, et les moins de 19 ans 78%. Cela peut s'expliquer à la fois par un changement structurel, à savoir une relative massification de l'accès à l'enseignement musical spécialisé, et par un facteur conjoncturel, qui est la présence importante d'élèves du Conservatoire de Strasbourg et des écoles de musique de la région qui bénéficient de places gratuites.

Concernant leurs goûts musicaux, ils apprécient presque exclusivement la musique classique et la musique contemporaine, certains incluant également le jazz. On retrouve ici un des cinq profils de préférences dégagés par P. Coulangeon, profil « *qui se rencontre prioritairement parmi les membres des classes supérieures, chez les plus de 40 ans, les diplômés de l'enseignement supérieur et parmi les détenteurs de revenus élevés* »¹⁰². Au goût pour la musique savante est associée chez les « fidèles inconditionnels » une intense fréquentation des lieux culturels légitimes : le TNS,

¹⁰² COULANGEON, « La stratification... », *op. cit.*, p. 17.

l'Opéra, le Musée d'art moderne, institutions auxquelles ils sont souvent abonnés. Enfin, ils manifestent un fort attachement au festival, appréciant son caractère convivial. Si une « communauté Musica » existe, elle est constituée majoritairement de ces spectateurs fidèles.

- ***Le professionnel***

Les professionnels du secteur musical « savant » (enseignants, directeurs de conservatoire, musiciens professionnels ou en voie de professionnalisation) représentent une part non négligeable des publics de Musica, sans que leur place soit prépondérante comme dans le cas du festival de Royan dans les années 1970. Il faut noter que tous les professionnels ne sont pas nécessairement attirés par la musique contemporaine, loin s'en faut. Se diriger vers la musique contemporaine résulte d'opportunités diverses, de rencontres, comme on l'a vu avec ce percussionniste uruguayen, dont le goût pour cette musique a été largement influencé par ses professeurs. On peut également mentionner ce chanteur contre-ténor [26 ans / musicien-chanteur / ? / musique classique, contemporaine, rock / Ab : aucun / FM : depuis 6 ans] qui s'est orienté notamment vers la musique contemporaine parce qu'il existe un répertoire correspondant à sa tessiture vocale dans les œuvres nouvelles. Par définition, ce sont les plus aptes à formuler et justifier des jugements sur le contenu de la programmation et sur les concerts qu'ils ont vu, aussi bien sur la qualité des œuvres que sur l'interprétation. Concernant un opéra de Bruno Mantovani, le percussionniste uruguayen affirme sa déception : « *on a l'impression que la musique est juste une excuse pour débiter un texte. Il y avait un ou deux passages intéressants musicalement, le reste était du remplissage. C'est souvent le problème des opéras contemporains* ». Attiré essentiellement par la programmation, ils sont moins sensibles que les « fidèles inconditionnels » au festival en tant que tel, son caractère convivial ou les actions d'accompagnement.

En revanche, les professionnels peuvent revêtir l'habit du militant pour la cause de la musique contemporaine, et en particulier pour la sensibilisation des plus jeunes. C'est le cas de ce directeur de conservatoire à la retraite, ayant fait ses études au Conservatoire national supérieur de musique (CNSM) de Paris, et qui insiste sur la nécessité de faire venir les jeunes au festival : « *Le mois de septembre, c'est le meilleur créneau.*

Beaucoup d'étudiants peuvent venir car c'est la rentrée [...] Il faut mettre les enfants en présence de la musique contemporaine, il faut les faire écouter. C'est une démarche importante pour le public entre 8 et 15 ans, pour les sensibiliser à un instrument ou au chant» [78 ans / directeur de conservatoire à la retraite / Pass Musica / musique classique et contemporaine / Ab : OPS / FM : CNSM].

- ***L'amateur puriste***

Peu nombreux, les « amateurs puristes » se distinguent principalement des « fidèles inconditionnels » par une certaine expertise dans le domaine de la musique contemporaine. Ils partagent en effet de nombreuses caractéristiques communes : fidélité et fréquentation assidue du festival, âgés de plus de 50 ans, capital scolaire élevé, sorties culturelles nombreuses, goût exclusif pour la musique classique et la musique contemporaine. Les amateurs puristes revendiquent en revanche une certaine connaissance de la musique contemporaine. C'est le cas de ce médecin qui fréquente le festival depuis 1983 : *« J'aimais déjà la musique contemporaine avant d'aller à Musica, j'avais fait quelques concerts à Paris. J'avais donc déjà une petite culture contemporaine ; je suis venu au festival par rapport au contenu de la programmation, qui me semblait intéressante »* [56 ans / médecin / Pass Musica / musique classique et contemporaine / Ab : ONR / FM : non]. Il *« adore écouter de la musique contemporaine chez [lui] mais au casque »*, et s'autorise des jugements sur la programmation : il aimerait ainsi entendre Dutilleux et Kurtág. Il fait preuve également d'un certain prosélytisme culturel, encourageant le festival à former ses spectateurs pour qu'ils se fident. Il propose par exemple que, lors d'un concert du festival, une œuvre soit jouée une première fois, fasse l'objet d'une explication, puis soit jouée une seconde fois. Concernant les portes ouvertes, il trouve que c'est une bonne idée pour faire découvrir la musique contemporaine à un public plus large, mais remarque que *« les gens réagissent différemment quand c'est gratuit, ils ont tendance à déprécier la musique présentée »*. On peut relier ce jugement à l'attitude ambivalente, relevée par Bourdieu, des artistes et des intellectuels à l'égard de la démocratisation culturelle, partagés entre l'intérêt pour le prosélytisme culturel et l'anxiété de leur propre

distinction¹⁰³. Enfin, si les « amateurs puristes » revendiquent une expertise en musique contemporaine, ils n'ont pas nécessairement suivi de formation musicale. C'est même par cette raison que le spectateur cité précédemment explique son goût pour la musique contemporaine : « *Je n'ai pas d'oreille, donc les dissonances ne me dérangent pas* ».

- ***L'amateur défricheur***

Les « amateurs défricheurs » viennent à Musica en premier lieu pour approfondir leur connaissance de la musique contemporaine, pour explorer ce qui apparaît comme un vaste continent. Plutôt jeunes (moins de 40 ans), ils connaissent la musique contemporaine avant de venir au festival. La découverte de cette musique peut s'appuyer sur une connaissance de la musique classique, et sur la volonté d'écouter des choses qui sortent de l'ordinaire. Cette informaticienne de 30 ans s'est intéressée à la musique contemporaine car elle « *cherchai[t] un nouveau genre de musique, quelque chose de différent de ce qui passe à la radio, de ce qu'on entend habituellement. J'ai commencé à emprunter des disques à la bibliothèque, au hasard* » [30 ans / informaticienne / plein tarif / musique classique, jazz, chanson française, musique du monde / Ab : aucun / FM : non]. Venue pour la première fois il y a quatre ans, elle choisit parfois ses concerts « *dans l'inconnu* ». La musique contemporaine semble être pour eux un genre musical parmi d'autres. Leurs goûts sont en effet plus variés que ceux des « fidèles inconditionnels » et des « amateurs puristes » dont on a vu qu'ils appréciaient uniquement la musique dite savante. Cependant, la musique contemporaine constitue une sorte de territoire inconnu à explorer, « *un monde sans fin* ». Par ailleurs, leurs sorties culturelles sont moins nombreuses que celles de ces deux autres groupes. S'ils fréquentent l'opéra ou le théâtre, ils ont beaucoup moins tendance à être abonnés à un lieu culturel.

¹⁰³ BOURDIEU, *La Distinction*, op. cit., pp. 253-254.

- ***Le curieux néophyte***

Les « curieux néophytes » sont ceux qui découvrent le festival pour la première fois, sans avoir de connaissance préalable de la musique contemporaine. Ils ont été attirés vers le festival par une connaissance et/ou la communication. Plutôt jeunes (70% des nouveaux spectateurs ont moins de 35 ans), leurs préférences musicales ne s'orientent pas nécessairement vers la musique savante ; on les qualifiera d'éclectiques et pointues. « *Curieux de culture* », ils n'ont cependant pas une activité culturelle aussi élevée que les spectateurs plus âgés. C'est cette catégorie de spectateurs que Musica doit parvenir à fidéliser dans l'optique d'un renouvellement des publics.

B. Musica à l'épreuve de l'éclectisme

Le renouvellement des publics est un défi auquel sont confrontées toutes les institutions culturelles, en particulier celles qui diffusent des formes de culture légitime. Elles voient en effet une part importante de leurs publics vieillir avec elles, dans un contexte où les jeunes générations des classes supérieures ont un rapport différent à la culture, marqué par l'éclectisme. Les analyses des entretiens réalisés avec les publics de Musica font en effet ressortir un décalage important entre les différentes générations de spectateurs, notamment en termes de pratiques culturelles et de goûts musicaux.

1. Une fracture générationnelle

L'élément le plus frappant qui ressort des entretiens est la différence qui existe entre deux générations de spectateurs ; pour le dire de manière très schématique, entre ceux qui fréquentent le festival depuis ses origines ou presque, âgés de 50 ans et plus, et ceux qui l'on découvert plus récemment, plutôt âgés de moins de 50 ans. P. Coulangeon avait montré que l'âge était la variable qui avait le plus d'influence sur les goûts musicaux¹⁰⁴. Plus précisément, il semble que ce soit un effet générationnel qui soit ici en cause. Coulangeon remarque ainsi l'existence d'« *une différenciation générationnelle des*

¹⁰⁴ COULANGEON, « La stratification... », *op. cit.*, p. 21.

effets de légitimité culturelle qui souligne la contingence historique des deux modèles théoriques [le modèle de la légitimité et celui de l'éclectisme] ». Autrement dit, le modèle bourdieusien serait toujours valable pour expliquer les pratiques culturelles des générations plus âgées, tandis que le modèle de l'éclectisme s'appliquerait aux jeunes générations des classes supérieures.

C'est en tout cas ce que suggère l'analyse des goûts musicaux et des pratiques culturelles des spectateurs de Musica. Les spectateurs plus âgés manifestent un rapport à la culture conforme au modèle décrit par Bourdieu dans *La Distinction* pour ce qui concerne les classes supérieures. Leurs goûts musicaux se portent sur la musique savante, certains incluant également le jazz dans leur système de préférences. Ils fréquentent assidument les lieux de la culture légitime (TNS, Opéra, OPS, Musée d'art moderne), beaucoup étant abonnés à une ou plusieurs de ces institutions. Cela se traduit aussi dans un certain habitus. Si les codes des concerts de musique savante font partie du répertoire de l'habitus de ces classes supérieures, il n'en va pas de même pour les concerts de musiques « populaires ». Une spectatrice racontait ainsi son expérience malheureuse d'un concert de Marianne Faithfull, programmée dans le cadre de Musica il y a quelques années : « *Je n'ai pas pu profiter de la musique car j'étais debout. C'était insupportable, je n'y retournerai plus* » [65 ans / artiste peintre / Carte Liberté / musique classique et contemporaine / Ab : TNS, Musée d'art moderne / FM : piano depuis 6 années]. On constate une méconnaissance, voire un mépris, pour les musiques populaires. Concernant les Nuits Electroniques de l'Ososphère, festival pluridisciplinaire en partenariat avec La Laiterie, une spectatrice affirmait ainsi : « *il y a des limites à la curiosité* » [65 ans / chef monteuse à la retraite / Carte Liberté / Musique classique et contemporaine / Ab : TNS / FM : non]. De même, une autre déplorait que l'édition 2008 se soit conclue par un concert d'« Higelin », alors qu'il s'agissait d'Alain Bashung. On voit ainsi se dessiner un système de goûts et de dégoûts, au fondement d'un rapport légitime à la musique. Les préférences de ces spectateurs couvrent tout le spectre, du moins sur le plan chronologique, de la musique savante, allant de Monteverdi à Xenakis, en passant par Bach, Schubert ou encore Stravinski¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Il n'est peut-être pas anodin que Chopin ne soit pas cité une seule fois, en cette année de bicentenaire de sa naissance. Dans une perspective bourdieusienne, on peut faire l'hypothèse qu'il n'est pas un compositeur assez « rare », en particulier cette année qui a vu de nombreuses manifestations, parfois grand public (comme la Folle journée de Nantes), lui être consacrées. Les spectateurs de Musica lui préfèrent des compositeurs plus confidentiels, comme Mahler, Fauré ou Haydn.

En revanche, tout ce qui est associé aux musiques populaires n'a pas sa place dans les goûts de ces spectateurs.

Les préférences musicales exprimées par les générations plus jeunes des publics de Musica tranchent clairement avec ce qui vient d'être décrit. La musique classique côtoie le jazz, mais aussi le rock, la chanson française et les musiques du monde. Les préférences ainsi exprimées tracent des « archipels de goûts »¹⁰⁶, c'est-à-dire des profils associant plusieurs genres musicaux. On trouve ces associations y compris chez les musiciens ayant suivi une formation classique et s'orientant vers une carrière professionnelle dans la musique savante, dont on pourrait penser qu'ils soient les mieux placés pour perpétuer le modèle de la légitimité. Or, ils se caractérisent également par des goûts éclectiques, la « palme » revenant sans doute au percussionniste uruguayen, citant Bach, Chico Buarque, Ligeti, Metallica et Xenakis. On ne dispose pas de données assez nombreuses pour développer des analyses plus précises sur les associations de goûts avec la musique contemporaine. On peut simplement constater que les jeunes générations qui fréquentent Musica ont des goûts relativement larges, puisant dans les répertoires savant et populaire, ce qui vient confirmer la thèse de la montée de l'éclectisme chez les classes supérieures.

Autre différence avec les spectateurs plus âgés : la fréquentation des lieux de culture légitime. Si les jeunes générations fréquentent comme leurs aînés des lieux comme le TNS, l'Opéra du Rhin ou vont à des concerts de l'OPS, ils ont en revanche beaucoup moins tendance à s'abonner. On peut interpréter cela comme un effet de l'éclectisme des goûts des jeunes générations, qui s'investiraient moins facilement dans les lieux de culture légitime, ceux-ci se trouvant en concurrence avec d'autres propositions culturelles.

Pour expliquer cette transformation des goûts musicaux chez les nouvelles générations des classes supérieures, P. Coulangeon avance plusieurs arguments. Ce qu'il appelle les « *fondements structurels de l'omnivorité culturelle* »¹⁰⁷ résulte de différents facteurs. D'abord, la production musicale a connu des transformations technologiques et économiques qui ont contribué à accentuer la diversité et l'accessibilité des répertoires diffusés. L'offre musicale, désormais plus abondante, fortement diversifiée et

¹⁰⁶ GLEVAREC, PINET, « La tablature des goûts musicaux... », *op. cit.*, p. 628.

¹⁰⁷ COULANGEON, « Les métamorphoses de la légitimité... », *op. cit.*, p. 98.

facilement accessible, par la banalisation du disque dans les années 1980 et 1990 puis l'apparition de supports numériques, aurait alors un effet direct sur les goûts des auditeurs. Ensuite, Coulangeon souligne l'effet de la massification scolaire, qui a conduit à doubler le nombre de bacheliers entre 1985 et 1995. Les changements qu'a connus la composition sociale du groupe des lycéens et des étudiants ont eu des effets importants sur les goûts musicaux. Ceux-ci se constituent pour une large part sous l'influence de la socialisation par les pairs, tandis que les prescriptions scolaires sont particulièrement faibles en ce domaine. La culture juvénile est alors beaucoup plus perméable à des influences étrangères à la culture légitime.

Toutefois, Coulangeon n'en déduit pas un affaiblissement des hiérarchies culturelles, mais plutôt une reconfiguration. Il constate que la transgression de la frontière entre le savant et le populaire s'exerce principalement à sens unique, les classes supérieures puisant dans le répertoire populaire mais l'inverse n'étant pas vrai. De plus, l'éclectisme des classes supérieures n'est pas un éclectisme indifférencié qui méconnaîtrait les hiérarchies symboliques à l'intérieur du champ musical. L'« éclectisme éclairé » peut par exemple se lire dans les goûts de cet étudiant de l'Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, venu à Musica pour la première fois en 2009, goûts qui associent le jazz le plus légitime (Miles Davis, Charlie Mingus) à du rock expérimental (Sonic Youth). Cela invite également à penser comment les frontières de la légitimité évoluent au cours du temps, comment des genres autrefois populaires sont devenus légitimes, à l'image du jazz et plus récemment du rock¹⁰⁸.

Enfin, deux remarques peuvent être faites au regard des goûts musicaux des publics de Musica. La première concerne l'éclectisme comme valeur socialement positive et comme nouveau marqueur du « bon goût ». Une des spectatrices rencontrées lors des entretiens, au lieu de citer ces cinq compositeurs ou musiciens préférés comme le questionnaire le demandait, a défini elle-même ses goûts par la formule suivante : « *goût très éclectique : élevée à la musique classique, ouverte au jazz et à la musique contemporaine depuis l'existence de Musica* » [68 ans / biologiste / Carte Liberté / Ab : TNS, Pôle Sud / FM : non]. On voit que l'éclectisme est ici très relatif et renvoie en réalité à la musique savante dans sa diversité. Le fait qu'elle ait choisi de caractériser ses goûts comme « éclectiques » est révélateur de la valeur sociale de cette notion. Cela

¹⁰⁸ Il ne faut cependant pas négliger les hiérarchies internes à ces genres musicaux. Tout ce qui entre dans les catégories « jazz » ou « rock » n'est pas pour autant légitime.

rejoint les analyses de Fridman et Ollivier sur « l'ouverture ostentatoire à la diversité »¹⁰⁹. Les auteures montrent, à partir de l'étude de textes sociologiques mais aussi de discours politiques, la montée fulgurante et la survalorisation de termes comme « diversité culturelle », « hybridité », « cosmopolitisme » : « *ce qui est différent, ouvert, éclectique, cosmopolite, branché et donc désirable se trouve opposé à l'unitaire, à l'homogène, au fermé, au rétrograde et donc à l'indésirable* »¹¹⁰. Il semble bien que l'éclectisme soit devenu la nouvelle norme de distinction dans l'espace social, le nouveau marqueur du « bon goût ».

La deuxième remarque est plus anecdotique. Elle concerne la place de Jean-Sébastien Bach dans le goût des amateurs de musique savante. Sur les 19 spectateurs de Musica interrogés sur leurs goûts musicaux, 7 le citent parmi leurs préférences, loin devant Mozart (3 occurrences). Il est intéressant de noter que le goût pour Bach transgresse les clivages de génération décrits plus haut. Il apparaît bien comme le compositeur nodal du rapport cultivé à la musique, dans lequel se retrouvent les profils « légitimes classiques » et les profils « éclectiques » des jeunes générations. Cela fait écho aux travaux d'Hennion et Fauquet qui montrent que Bach est, aux yeux des amateurs de musique savante, « *le génie totalisateur, l'histoire à lui seul, l'alpha et l'oméga de la musique* »¹¹¹.

2. Le renouvellement des publics en question

A l'instar des autres institutions culturelles légitimes, Musica est confronté au problème du renouvellement de ses publics. Ceux qu'on a appelé le « noyau dur » des spectateurs, principalement constitué des « fidèles inconditionnels » vieillissent avec le festival. Musica arrive cependant à attirer un public relativement jeune, avec 31% de spectateurs de moins de 35 ans, alors que cette tranche d'âge ne représente que 15% des publics de l'EIC. Plus encore, 25% des spectateurs de l'édition 2009 venaient pour la première fois au festival, parmi lesquels 70% ont moins de 35 ans. Ces résultats sont sans doute liés au partenariat développé entre Musica et l'Université de Strasbourg,

¹⁰⁹ Viviana FRIDMAN, Michèle OLLIVIER, « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme », *Sociologie et sociétés*, printemps 2004.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 123.

¹¹¹ Antoine HENNION, Joël-Marie FAUQUET, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2000, p. 33.

avec notamment des concerts sur le campus, 30% des nouveaux spectateurs ayant entre 20 et 24 ans. Le véritable défi pour Musica est de parvenir à fidéliser ces nouveaux publics, souvent peu connaisseurs de musique contemporaine et qui viennent d'abord par curiosité. La fidélité au festival est en effet plutôt l'apanage des spectateurs plus âgés. Ce sont eux également qui sont les plus assidus, utilisant les formules tarifaires que sont le Pass Musica et la Carte Liberté.

Comme on l'a vu, les jeunes générations des publics de Musica ont des goûts plus variés que leurs aînés et ont moins tendance à s'abonner aux lieux culturels qu'ils fréquentent. Ils doivent réaliser des arbitrages parmi une offre de sorties culturelles et de loisirs plus étendue, là où les choix des générations plus âgées se restreignent au domaine de la culture légitime. Pour résoudre cette question du renouvellement des publics dans un contexte où il se trouve en concurrence avec une multitude d'offres culturelles, le festival a semble-t-il tenté de jouer la carte de l'ouverture de la programmation. Des artistes tels Rodolphe Burger, Marianne Faithfull ou encore Alain Bashung ont été invités ces dernières années. Sans doute ces concerts ont-ils attirés un public plus jeune, mais ils ont également désorienté les fidèles du festival, qui souhaitent que le festival garde une ligne artistique centrée sur la musique contemporaine savante. Et il n'est pas du tout certain que les nouveaux publics qui ont assisté à ces concerts soient revenus les années suivantes ou aient participé à d'autres concerts de la programmation. Les éditions 2009 et 2010 semblent marquer un recul de cette stratégie de l'ouverture, les seuls concerts hors musique contemporaine étant du jazz d'avant-garde et les Nuits Electroniques de l'Ososphère. L'édito du directeur Jean-Dominique Marco dans la brochure 2009 le confirme : *« Il ne s'agit pas tant d'augmenter le nombre de spectateurs par une sorte de prosélytisme trompeur et racoleur que, bien au contraire, de chercher à convaincre et à aiguïser la curiosité des jeunes à la recherche d'une autre musique que celle diffusée à longueur d'ondes »*. En l'absence de relais de diffusion de la musique contemporaine dans les médias et de programmes pédagogiques appropriés, tant dans l'enseignement général que dans l'enseignement spécialisé, Musica semble compter sur son socle de fidèles pour aller porter la bonne parole aux oreilles encore vierges de sonorités inouïes : *« un accompagnement militant, aussi bien familial qu'amical, peut conduire le néophyte aux portes du festival où nous voulons l'accueillir en toute convivialité. En cela, le*

spectateur, fidèle de Musica, est notre meilleur ambassadeur et il peut utilement nous aider à partager nos aventures avec d'autres encore »¹¹².

¹¹² « Richesse, diversité et ouverture : les vertus de l'écoute plurielle », édito de Jean-Dominique Marco, Brochure-programme de l'édition 2009, p. 9.

Conclusion

Au terme de cette étude sur les publics de Musica, trois enseignements nous semblent devoir être dégagés.

L'analyse statistique des données socio-démographiques montre que les profils des spectateurs de Musica sont relativement proches des concerts traditionnels de musique contemporaine, si l'on prend l'EIC comme étalon : capitaux scolaire et culturel très élevé, sur-représentation des professions intellectuelles et artistiques, haut niveau de compétence musicale. Toutefois, deux différences notables peuvent être signalées. D'une part, l'assise sociale de Musica semble légèrement plus large que celle de l'EIC, avec une proportion de professions intermédiaires plus élevée que dans les publics de l'ensemble parisien. D'autre part, la part de jeunes est sensiblement plus importante à Musica, les moins de 35 ans représentant 31% du total des spectateurs, contre 15% à l'EIC. Dans un contexte où la grande majorité des institutions de culture légitime peine à attirer un public juvénile, ce chiffre mérite d'être signalé.

Ensuite, la grande majorité des spectateurs ne revendiquent pas une expertise en matière de musique contemporaine. Mis à part les professionnels et quelques mélomanes aguerris, une large part des publics, y compris parmi les plus assidus et les plus fidèles, n'ont pas un rapport érudit à la musique contemporaine. Les jugements passent alors souvent par des catégories extra-musicales. A ce titre, la présence du compositeur est souvent mentionnée comme un critère d'appréciation. Tout se passe comme si l'aura du créateur rejaillissait sur l'œuvre elle-même. Les difficultés à porter des jugements sur le contenu musical n'exclut cependant pas le plaisir esthétique. Celui-ci, et particulièrement dans le cas de la musique, est rétif à la mise en mots. En tous les cas, il peut très bien exister sans être formalisé verbalement. Toujours est-il que, si les publics de Musica sont socialement sur-sélectionnés, le festival touche tout de même un public plus large que les seuls professionnels et les mélomanes avertis. En ce sens, Musica a rempli un de ses objectifs qui était de sortir la musique contemporaine du cercle restreint des initiés.

Enfin, plus qu'une démocratisation au sens d'un élargissement des groupes sociaux touchés et à laquelle peu de personnes semblent encore croire, c'est le renouvellement

des publics qui apparaît comme la priorité que se fixe Musica. Le festival dispose d'un socle solide de spectateurs fidèles et assidus, mais qui vieillit en même temps que le festival. Ces spectateurs sont d'ailleurs particulièrement attachés au festival, qui semble miser sur eux pour conquérir de nouveaux publics. Certes, les jeunes ne sont pas absents et de nouveaux spectateurs découvrent Musica chaque année. La question qui se pose est celle de la fidélisation de ces jeunes générations de spectateurs. Ceux-ci, contrairement à leurs aînés, se caractérisent par des goûts musicaux relativement larges et ont moins tendance à s'abonner aux lieux culturels qu'ils fréquentent. Musica se trouve ainsi en concurrence avec d'autres propositions culturelles entre lesquelles ces jeunes spectateurs font des arbitrages. Le facteur générationnel semble en effet particulièrement clivant, et semble être au moins aussi influent dans les pratiques culturelles que le niveau de diplôme ou la catégorie socio-professionnelle. L'éclectisme des goûts des jeunes générations des classes supérieures n'est cependant pas synonyme de nivellement des valeurs ou d'abaissement des hiérarchies culturelles. On peut faire l'hypothèse qu'elles ont conscience des effets de classement et de la valeur symbolique de certaines pratiques, comme la fréquentation de Musica par exemple. L'éclectisme de cette catégorie de spectateurs n'est pas indifférencié, et peut être assimilé à une nouvelle forme de légitimité, comme le suggère des auteurs tels Olivier Donnat¹¹³ ou Philippe Coulangeon¹¹⁴. Des recherches complémentaires et plus approfondies sur les goûts de la frange juvénile des publics de Musica permettraient de discerner les limites de cet éclectisme et les associations de goût avec la musique contemporaine. Plus globalement, c'est la notion même de légitimité, en tant qu'outil conceptuel de la sociologie de la culture, qui mériterait d'être réévaluée. Dans un environnement culturel où les frontières entre culture savante et culture populaire sont poreuses et où l'institution scolaire n'a plus le même poids dans l'imposition des normes culturelles qu'à l'époque de *La Distinction*, le terme de « légitimité » n'a plus le même sens que celui donné par Bourdieu. Pour éviter les confusions sémantiques, il conviendrait de s'accorder sur ce qui définit aujourd'hui la légitimité culturelle, voire de lui substituer un autre vocable qui prendrait acte des changements sociaux, culturels et technologiques qu'ont connus les sociétés occidentales depuis une trentaine d'années.

¹¹³ Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture...*, op. cit.

¹¹⁴ Philippe COULANGEON, « Les métamorphoses de la légitimité... », op. cit.

Après avoir essayé d'attirer de nouveaux publics en ouvrant la programmation au jazz et aux musiques populaires, Musica semble se recentrer sur la musique contemporaine. De nouveaux modes d'action culturelle sont à l'ordre du jour pour l'édition 2010, avec des concerts décentralisés dans trois villes du Bas-Rhin. Ces manifestations gratuites sont censées toucher des publics différents des concerts habituels, dont on a vu la prédominance des Strasbourgeois. Par cette initiative, Musica renoue avec l'objet de sa création, à savoir la décentralisation de la diffusion des formes contemporaines d'expression musicales et son accessibilité au plus grand nombre.

Bibliographie

Theodor W. ADORNO, *Mahler. Une physionomie musicale*, Minuit, 1976

Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1990

Dominique et Jean-Yves BOSSEUR, *Révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1999

Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979

Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Minuit, 1984

Philippe COULANGEON, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, 44-1, 2003, pp. 3-33

Philippe COULANGEON, « Les métamorphoses de la légitimité. Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 181-182, Mars 2010, pp. 89-105

Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 94.

Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999

Emmanuel ETHIS, Jean-Louis FABIANI, Damien MALINAS, *Avignon ou le public participant*, L'Entretemps, Montpellier, 2008

Brigitte FRANCOIS-SAPPEY, *Histoire de la musique en Europe*, PUF, Coll. Que-sais-je ?, 1999 (1992)

Viviana FRIDMAN, Michèle OLLIVIER, « Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme », *Sociologie et sociétés*, printemps 2004

Hervé GLEVAREC, Michel PINET, « La « tablature » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 50-3, 2009, 599-640.

Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998

Antoine HENNION, *La passion musicale*, Métailié, 2007 (1993)

Antoine HENNION, Sophie MAISONNEUVE, Emilie GOMART, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française, 2000

Antoine HENNION, Joël-Marie FAUQUET, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2000

Philippe LE GUERN, « En arrière la musique ! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un champ », *Réseaux*, n°141-142, 2007

Claude LEVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit, Mythologies I*, Plon, 1964

Wenceslas LIZE, Olivier ROUEFF, « La fabrique des goûts », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, pp. 5-11

Sophie MAISONNEUVE, « L'expérience festivalière. Dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût » in Anthony PECQUEUX, Olivier ROUEFF (dir.), *Écologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009, pp. 85-115

Pierre-Michel MENGER, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, L'Harmattan, 2001 (1983)

Pierre-Michel MENGER, « L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, XXVII, 1986, 445-479

Emmanuel PEDLER, *Entendre l'opéra. Sociologie du théâtre lyrique*, L'Harmattan, 2003

Richard PETERSON, « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 4, 21, pp. 243-258

Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France. Le vingtième siècle. Le temps des masses*, Paris, Seuil, 2005 (1998)

Anne VEITL, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, L'Harmattan, 1997

Anne VEITL, Noémi DUCHEMIN, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La documentation française, 2000

William WEBER, « Le savant et le général. Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, 181-182.

William WEBER, « Hédonismes et ascétismes musicaux au prisme de l'histoire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Mars 2010, 181-182

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, 1993

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE	3
PRELUDE.....	4
INTRODUCTION.....	5
 CHAPITRE 1 : LA MUSIQUE CONTEMPORAINE AU REGARD DES SCIENCES SOCIALES.....	 9
A. LA MUSIQUE COMME OBJET SOCIOLOGIQUE : APPROCHES THEORIQUES	9
1. <i>Un objet fuyant</i>	9
2. <i>La sociologie critique et ses suites : goût musical et stratification sociale</i>	11
3. <i>La sociologie pragmatique du goût : un renversement de perspective</i>	15
B. LA MUSIQUE CONTEMPORAINE : PARTICULARITES ET PARADOXES	18
1. <i>La musique contemporaine ou l'histoire d'une rupture continue</i>	18
2. <i>Socio-économie de la musique contemporaine</i>	20
a. <i>L'isolement des créateurs</i>	20
b. <i>L'intervention de l'Etat : justifications et conséquences</i>	22
3. <i>Un défi à l'analyse sociologique</i>	24
C. LE FESTIVAL MUSICA, OU L'EXEMPLE DU VOLONTARISME POLITIQUE EN DIRECTION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE	27
1. <i>Les politiques d'aide à la musique contemporaine</i>	27
2. <i>Le festival Musica, ou comment réconcilier la musique contemporaine et le public</i>	29
 CHAPITRE 2 : LES PUBLICS DE MUSICA ENTRE DETERMINISMES ET ATTACHEMENT	 32
A. VENIR A MUSICA : LES FACTEURS DETERMINANTS.....	33
1. <i>Des profils socialement typés : une sur-sélection des publics</i>	33
a. <i>Un capital scolaire élevé</i>	33
b. <i>Professions supérieures et inactivité</i>	35
c. <i>Un haut niveau de pratiques culturelles</i>	39
d. <i>Les autres caractéristiques socio-démographiques : un public majoritairement âgé, féminin et urbain</i>	40
2. <i>Les autres facteurs : l'importance de la sociabilité et des trajectoires biographiques</i>	43
a. <i>L'influence de la sociabilité culturelle</i>	43
b. <i>Les trajectoires biographiques ou les chemins tortueux vers la musique contemporaine</i>	44
B. REVENIR A MUSICA : LES MODALITES DE L'ATTACHEMENT	46
1. <i>Ce qu'aimer la musique contemporaine veut dire</i>	48
a. <i>De la curiosité à l'apprentissage</i>	48

b. De l'incertitude du jugement	50
c. La question du snobisme.....	53
2. <i>Les ressorts de la fidélité au festival</i>	55
a. L'abonnement comme investissement	55
b. Une « communauté Musica » ?.....	56

CHAPITRE 3 : LES PUBLICS DE MUSICA : DE LA LEGITIMITE A L'ECLECTISME ? 59

A. ESQUISSE D'UNE TYPOLOGIE DES PUBLICS DE MUSICA	59
• Le fidèle inconditionnel.....	60
• Le professionnel	61
• L'amateur puriste.....	62
• L'amateur défricheur	63
• Le curieux néophyte	64
B. MUSICA A L'EPREUVE DE L'ECLECTISME	64
1. <i>Une fracture générationnelle</i>	64
2. <i>Le renouvellement des publics en question</i>	68

CONCLUSION..... 71

BIBLIOGRAPHIE 74

TABLE DES MATIERES 76