École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS (ED 286)

Centre Européen de Sociologie et de Science Politique

Thèse pour l'obtention du doctorat de l'EHESS

Discipline : Sociologie

MYRTILLE PICAUD

Mettre la ville en musique (Paris-Berlin)

Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert

Thèse dirigée par Gisèle Sapiro

Date de soutenance : le 27 juin 2017

JURY

Andy Bennett, Professeur de sociologie à la Griffith University, Australie

Philippe Coulangeon, Directeur de recherche CNRS, Observatoire sociologique du changement (rapporteur)

Stéphane Dorin, Professeur de sociologie à l'Université de Limoges

Pascale Laborier, Professeure de science politique à l'Université Paris Nanterre

Gisèle Sapiro, Directrice de recherche CNRS, Centre européen de sociologie et de science politique (directrice)

Sylvie Tissot, Professeure de science politique à l'Université Paris Vincennes-Saint-Denis (rapportrice)

Remerciements

Alors que cette thèse se termine, Gisèle Sapiro, ma directrice de thèse, est la première personne que je souhaite remercier. Parce que le doctorat en sociologie ne se réduit pas à la production d'un manuscrit, mais prend graduellement la forme d'une aventure sur une ligne de crête, elle a aussi été bien plus qu'une directrice de recherche. C'est avec elle que s'est construite ma réflexion et, en partie aussi, l'idée que je deviendrai peut-être une chercheuSE. Pour de multiples raisons, je n'aurais pas pu faire cette thèse sans son soutien.

Mes remerciements vont également à Stéphane Dorin, qui a permis que cette thèse se réalise dans de très bonnes conditions, grâce au contrat doctoral attribué dans le cadre du PICRI qu'il dirigeait. Je le remercie également de participer au jury de cette thèse et de m'avoir associée à de nombreux projets de recherche qui ont nourri ma réflexion.

Qu'Andy Bennett, Philippe Coulangeon, Pascale Laborier et Sylvie Tissot soient également remercié·e·s d'avoir accepté de discuter de mon travail en prenant part à ce jury.

Je souhaite remercier spécifiquement Aurélie Santos, dont l'amitié, les idées et la réflexivité sociologiques m'ont beaucoup apporté, depuis de nombreuses années maintenant… Sa lecture des ébauches de cette recherche a permis que je continue avec davantage de sérénité.

Calypso Picaud, la magicienne des cartes, a également consacré du temps et une énergie considérable à ce que mes rêveries spatiales se transforment en deux dimensions lisibles, je la remercie tout particulièrement.

J'adresse également des remerciements à toutes les personnes qui ont relu des parties de ce manuscrit ou des versions antérieures, dans le cadre d'articles : Caroline Bertron, Jean-Baptiste Comby, Michèle Cahuzac-Picaud, Wenceslas Lizé, Sébastien Michon, Mathilde Provansal, Pierre-Edouard Weill. Sans leurs remarques avisées, leur bienveillance dans des moments cruciaux et leurs conseils bibliographiques, ce travail serait bien moins abouti. Je remercie aussi Julien Duval pour ses commentaires sur mes dernières ACM, et plus largement pour les discussions informelles que nous avons eues, parce qu'il a parfois, sans le savoir, relancé ma « vocation » lorsque le cœur n'y était plus.

Que soient également remercié·e·s celles et ceux qui m'ont discutée, qui ont prodigué des conseils à l'occasion d'une présentation ou à propos d'un texte que je leur avais transmis : Marie Buscatto, Clarisse Fordant, Marjorie Glas, Florence Eloy, Romain Lecler, Jérôme Pacouret, Bertrand Réau, Olivier Roueff, Johanna Siméant et Antoine Vauchez.

Je suis également reconnaissante envers le Centre Européen de Sociologie et de Science Politique, pour son soutien administratif et financier. Mes remerciements vont à Jocelyne Pichot en particulier, qui m'a tirée de nombreuses impasses, ainsi que Catherine Bailleux.

Toutes les personnes qui m'ont entourée dans le cadre de mes missions d'enseignement à l'Université, à Paris 1, à Evry et à Nanterre et qui m'ont aidée à devenir « une prof » sont également remerciées ici, surtout Pascal Barbier, Christel Coton, Sophie Dessein, Ana Portilla, Cécile Rabot et Delphine Serre. Je pense aussi particulièrement à mes étudiant·e·s de Paris 1 et d'Evry, qui m'ont soutenue à force de « Mais pourquoi vous faites ça Madame ? 500 pages !? » et de mots anonymes pleins de *smileys*.

Je remercie également toutes les personnes qui participent au Collège doctoral franco-allemand, qui m'a permis de résider à Berlin dans de bonnes conditions et dont les ateliers ont contribué à ma réflexivité à propos des pratiques de comparaison et de recherche entre deux pays. Dans ce cadre ou ailleurs, plusieurs personnes m'ont prodigué des conseils et parfois rassurée, alors que je m'engageais dans des terres berlinoises peu connues : Karine Le Bail, Séverine Marguin et Patrice Veit. Je les en remercie.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans la disponibilité de mes enquêté·e·s, que je remercie, tout particulièrement Nicolas, Robin et Cécilia.

Rythmée par les constats désabusés, les disputes théoriques, les repas froids dans des cantines inhospitalières et des bibliothèques sans lumière naturelle, les soirées parfois musicales, cette thèse doit beaucoup aux doctorantes et doctorants qui ont partagé leur temps avec moi. Je remercie particulièrement Caroline B. et Madeline B. pour leur soutien et leur amitié, ainsi qu'Anne B., Marie LP., Mathilde P., Laure T., Elsa FO., Isabelle M., Hélène S., Alban C., Quentin F. J'ai également une pensée pour celles et ceux, desquel·le·s je fais partie, qui cèdent parfois au découragement face aux conditions actuelles de la recherche, de l'enseignement et l'impression d'étouffement du discours sociologique.

Pour finir, à tout·e·s qui ont été d'un immense soutien ces dernières années ou depuis longtemps déjà : je n'en serais pas là sans vous ! Merci à ma meute adorée de petites sœurs, Chloé, Calypso, Marjorie et Flore, à ma mère et mon père. Merci aussi à Andre, Bassano, Catalina (et Lulu !), Clément, Dana, Marine, Laurent, Patrick, Quentin, Stéphanie. A Berlin, je remercie très particulièrement Elsa, qui m'a fait découvrir la ville, m'a accueillie chez elle et remis un pied à l'étrier à un moment charnière. A Paris, je remercie spécifiquement Corinne D., qui m'a (parmi d'autres choses) permis de commencer et de terminer ce travail.

Finalement, je pense à GTW, qui m'a aérée sur son bolide bleu quand je lisais dans les rues les axes de mes ACM et que je cherchais la sortie du labyrinthe.

RESUME ET MOTS-CLES

Résumé : Cette thèse de sociologie porte sur les salles de musique dite « vivante », en s'appuyant sur une comparaison entre Paris et Berlin. L'étude des salles de musique rend compte de la production des définitions et des hiérarchies sociales des territoires musicaux, urbains et professionnels. À la diversité des genres musicaux qui y sont programmés répond la variété des manières de les entendre : publics assis ou debout, configurations intimistes ou stades, etc. L'articulation entre approche ethnographique et analyse statistique témoigne du lien entre esthétiques et usages sociaux de la musique. Ces territoires musicaux, constitués par les cadres d'écoute et les esthétiques, sont inégalement reconnus par les politiques culturelles et ne recoupent pas strictement les frontières des genres. Par ailleurs, les sous-champs musicaux dans les deux villes sont structurés par des logiques spatiales, ce qu'éclaire la cartographie des lieux de musique. Et, si la localisation des salles influe sur leur qualification musicale, à l'inverse, le fait musical participe aux transformations des représentations des territoires urbains. Outre l'ancrage géographique, cette thèse s'intéresse de près à la construction d'une offre musicale à travers la sélection des artistes par les programmateurs et programmatrices des salles berlinoises et parisiennes. Ainsi, elle donne à voir la délimitation de la fonction de programmation comme territoire professionnel, en interrogeant sa variabilité selon l'histoire du sous-champ musical et les contraintes liées à la concentration économique du secteur de la musique *live*. Une série d'entretiens avec les programmateurs et programmatrices a permis la comparaison des pratiques et des trajectoires de ces intermédiaires. Celle-ci atteste d'un développement professionnel inégal à Paris et Berlin et d'usages distincts du désintéressement dans une activité de programmation internationalisée. Les intermédiaires, comme les politiques culturelles, participent aux oppositions au sein du sous-champ des salles de musique, qui reflètent les centres et les périphéries du champ musical transnational. En effet, selon leur position dans le sous-champ et leurs ressources, les salles ne programment pas les mêmes catégories d'artistes. Ainsi, la retraduction locale de la valeur musicale contribue ainsi au positionnement de Paris et de Berlin comme capitales culturelles.

Mots-clés : PARIS, BERLIN, MUSIQUE, INTERMEDIAIRES CULTURELS, TERRITOIRE, PROFESSIONNALISATION, COMPARAISON, GENRES MUSICAUX, URBAIN

SUMMARY AND KEYWORDS

Summary: This thesis offers a comparison of music venues in Paris and Berlin. Studying music venues sheds light on the definitions and hierarchisation of musical, urban and professional territories. Diverse music genres are listened to in these venues, and ethnographic observation shows that events happen in many different configurations – audiences are sometimes seated or standing, in large arenas or intimate atmospheres, etc. Statistical methods enable the study of the connection between music styles and the way they are socially appropriated. These musical territories, unequally supported by cultural policies, distinguish themselves from the strict definition of musical genres. The musical subfield is also structured by spatial forces, revealed by the cartography of the music venues in both cities. Their localisation affects the way venues are perceived and defined but, conversely, the music scene also participates in the transformation of representations about the urban territories. Beyond the urban analysis of music, this thesis examines music production through the role of bookers, who select the artists in the venues. In Paris and Berlin, the definition of booking as a territory of competence depends on the musical subfield's history and is influenced by pressure linked to the increasing economic concentration within the live music market. Interviews with bookers offer material for comparing the cultural intermediaries' work practices and social trajectories. They illustrate different forms of professional development and uses of disinterestedness in the internationalised activity of booking. Cultural intermediaries and policies participate in the dual structure of the subfields, which reflects the centres and peripheries of the transnational musical field. Indeed, depending on their resources and position in these subfields, venues do not book the same type of artists. Thus, they tend to the local translation of musical value, all the while taking part in Paris' and Berlin's positioning as cultural capitals.

Keywords: PARIS, BERLIN, MUSIC, CULTURAL INTERMEDIARIES, TERRITORY, PROFESSIONALIZATION, COMPARISON, MUSIC GENRES, URBAN

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 4

RESUME ET MOTS-CLES 6

SUMMARY AND KEYWORDS 7

TABLE DES MATIERES 8

INTRODUCTION 9

CHAPITRE 1. L'ANCRAGE SPATIAL DES PHENOMENES MUSICAUX 65

CHAPITRE 2. CHANGER LA VILLE EN MUSIQUE 125

CHAPITRE 3. UN SOUS-CHAMP DES SORTIES MUSICALES ? 209

CHAPITRE 4. PENSER LA PLASTICITE DES GENRES : L'ESPACE DES POSSIBLES MUSICAUX 279

CHAPITRE 5. L'INEGAL DEVELOPPEMENT PROFESSIONNEL D'UNE FONCTION D'INTERMEDIAIRE 342

CHAPITRE 6. L'AUTONOMIE DE LA PROGRAMMATION, ENTRE LOGIQUES ARTISTIQUES, ECONOMIQUES ET POLITIQUES 447

CHAPITRE 7. ANCRER DES CIRCULATIONS INTERNATIONALES DE MUSIQUE DANS UN CHAMP LOCALISE 536

CONCLUSION 599

BIBLIOGRAPHIE GENERALE 609

ANNEXES 644

LISTE DES TABLEAUX 653

LISTE DES GRAPHIQUES 655

LISTE DES FIGURES 656

LISTE DES CARTES 657

LISTE DES ENCADRES 658

TABLE DES MATIERES 659

INTRODUCTION

Auditorium, club, squat, discothèque, cabaret, salle de concert, théâtre, caf-conc', stades… Ces lieux accueillent de la musique « live » ou « vivante » : un·e artiste au moins présente des œuvres sonores devant d'autres individus dans un espace public ou semi-public. Malgré cette expérience commune de la musique, chaque dénomination renvoie à des manières de l'entendre et à des univers sociaux différents. Dans certaines salles, on balance de la tête en tapant du pied en cadence, sirotant une bière. Ailleurs on rugit son enthousiasme tout en frappant dans ses mains, on se rentre dedans violemment en se sautant dessus, on se déhanche l'esprit dans des fumées éthérées au rythme du stroboscope, ou encore, assis·e en silence, l'écoute intérieure supplée l'animation des corps transpirants. Certaines salles sont vastes et peuplées de fauteuils chatoyants, tandis que d'autres dégagent des effluves de mégots et d'alcool renversé. A côté des scènes se dressent des DJ *booth* (cabine). Certaines fosses accueillent les orchestres, d'autres, les danseur·se·s déchaîné·e·s ou ondoyant·e·s. Les publics font partie intégrante du spectacle, gravissant les marches du grand escalier de l'Opéra Garnier, indifférents à la symphonie criarde des vendeur·se·s de programmes, ou patientant dans leur tenue d'apparat cuir ou paillettes, piétinant la voie gelée menant à la boîte de nuit berlinoise le Berghain, ou encore nichés autour de tables basses encombrées de ruineuses bouteilles dans les espaces VIP (*Very Important Person*) de discothèques des beaux quartiers.

Ces images renvoient à des attitudes corporelles et à des lieux stéréotypés, évocations idéal-typiques ou caricaturales. Mais il est probable qu'elles aient convoqué en chaque lectrice ou lecteur une bande-son caractéristique. Variable en fonction de ses (non)écoutes, la musique aura le plus souvent fait correspondre aux attitudes, aux personnes ou aux salles des esthétiques particulières – pourtant, aucune évocation précise dans ces descriptions du contenu sonore proprement dit. Quelle magie sociale opère, qui ancre si fermement l'articulation entre musiques, lieux, comportements et groupes sociaux ?

Ces salles de musique[1], qui accueillent des sons divers dans des configurations variées, font l'objet de la thèse présentée ici. Elles forment un nœud central reliant différents espaces, dans lequel se croisent les membres de groupes sociaux souvent analysés de façon séparée : les artistes, les professionnels et intermédiaires culturels, les publics. Les salles n'accueillent pas toutes les mêmes fractions de ces trois groupes et ces divergences se greffent aux esthétiques programmées. Les descriptions précédentes laissent également entendre que la salle de musique est un espace matériel qui cadre l'interaction entre les trois groupes et dont la localisation dans l'espace géographique est signifiante.

Plus encore que le « concert », l'objet « salle de musique » ouvre le champ de l'analyse. D'une part, la segmentation de l'offre musicale entre les différentes salles pose la question de l'organisation professionnelle de l'espace des goûts musicaux. Etudier les associations entre lieux, manières d'entendre, publics et esthétiques renouvelle ainsi la réflexion sociologique à propos des hiérarchies culturelles. D'autre part, cette répartition des musiques dans les salles interroge les mécanismes de la sélection des artistes et de la création de valeur artistique : quels intermédiaires culturels choisissent les artistes et selon quels critères ? Finalement, la salle de musique permet d'examiner la spatialisation des phénomènes artistiques, en éclairant les interactions tissées entre un territoire, son histoire, la structure du champ culturel et le marché musical transnational. Des expressions telles que le « son de Berlin », la « French *touch* », Berlin « capitale de l'électro », Paris « capitale des musiques du monde », sont parfois entendues, mais que signifient-elles ? Comment se construisent ces représentations, comment se traduisent-elles dans l'espace musical et urbain ?

Ces questions ont sous-tendu l'enquête sociologique présentée ici sur les salles de musique à Paris (France) et Berlin (Allemagne), menée entre 2012 et 2017. Dans ces deux villes, les salles sont nombreuses, ce qui permet d'affiner l'observation de la différenciation et de la segmentation musicales. Le choix de restreindre l'enquête à deux villes (et non pas à l'échelle régionale ou à celle du *Land*, par exemple) découle de la volonté d'examiner un espace musical relationnel, où les intermédiaires ont conscience les uns des autres et sont contraints de se positionner au sein d'une offre concurrentielle, théoriquement relative à un « bassin » de publics commun. En outre, dans un contexte de « métropolisation » de la culture

[1] Le terme « salle de musique », plutôt que « salle de concert » sera utilisé afin d'évoquer l'ensemble de ces lieux, dans leur très grande diversité. Il ne préjuge pas des esthétiques présentées et n'implique pas que la musique soit l'unique ou la principale activité de l'espace considéré. Afin de restreindre l'objet étudié, ont été retenus les lieux fermés (pas de jardins publics etc.), qui présentaient de façon publique (payante ou gratuite) des événements musicaux, avec au moins un·e artiste présent·e, au minimum une fois par semaine.

et de son instrumentalisation dans des stratégies politiques et économiques de revalorisation des territoires, la ville offre un cadre d'analyse pertinent.

Ce ne sont donc pas seulement les salles de musique qui sont étudiées ici, mais plus particulièrement deux sous-champs musicaux, ancrés dans les histoires sociale, politique, économique et urbaine de Paris et de Berlin. La problématique développée s'est construite grâce à un bricolage artisanal et *ad hoc*, plus progressif et moins violent peut-être qu'un braconnage en terres ennemies, entre des recherches aux intérêts divers. Peu étudiés en tant qu'objets, encore moins dans leur diversité, les salles musique et les espaces musicaux enjoignaient à une imagination sociologique, tout à la fois théorique et méthodologique, susceptible de défricher un objet désarçonnant et souvent dénoncé comme trop large. L'introduction présente donc les quatre axes principaux dans lesquels s'inscrit cette recherche (**I**), avant d'énoncer la problématique et les hypothèses de la thèse (**II**). Puis elle détaille la méthode et les techniques d'enquête mobilisées (**III**) et enfin le plan de la thèse (**IV**).

1. Analyser les espaces musicaux de deux capitales

L'espace musical d'une ville est un objet que de nombreuses disciplines sont susceptibles de se disputer : sociologie, économie, musicologie, science politique, urbanisme… Afin d'aborder un objet multiforme, à la croisée de plusieurs espaces sociaux, différentes entrées ont été privilégiées. Les questionnements s'inscrivent dans quatre axes principaux, que l'on présentera avant d'expliciter les hypothèses principales de la thèse. Le premier enjeu abordé se rapporte aux hiérarchies culturelles, le second aux professions et au travail artistiques, le troisième à la conceptualisation de l'espace musical dans la ville et le dernier à l'analyse spatiale des phénomènes urbains. En conclusion de cette section, on présentera l'approche transversale privilégiée et les matériaux empiriques recueillis de façon synthétique.

A. Repenser les hiérarchies culturelles à travers les pratiques et les lieux

Les questionnements à propos de la hiérarchisation des formes culturelles, de son lien avec les luttes entre groupes et fractions de classes dans l'espace social, animent depuis de nombreuses années la sociologie de la culture. Ces hiérarchies, inséparablement sociales et artistiques, forment l'un des premiers points d'appui de la réflexion déclinée dans cette thèse. Elle propose de renouveler l'analyse de la légitimité culturelle, particulièrement discutée à propos de l'objet musical. Pierre Bourdieu[2] abordait l'inégale valorisation des formes culturelles, remarquant une homologie entre l'échelle de la légitimité culturelle et la stratification sociale, les goûts des classes dominantes étant tendanciellement imposés et reconnus comme le « bon goût ». Cette théorie a été très discutée. Bernard Lahire a par exemple souligné l'existence de « dissonances culturelles »[3] à l'échelle individuelle. Bien

[2] Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1970.
[3] Bernard Lahire, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 1999 ; Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

plus que d'autres disciplines artistiques, la musique a fait l'objet de nombreuses recherches questionnant ou niant[4] la pertinence des hiérarchies culturelles.

L'omnivorisme et l'éclectisme des goûts ont ainsi été définis, à partir d'enquêtes statistiques de grande ampleur, qui interrogent les individus en usant de la catégorie des genres musicaux (à propos de leurs préférences ou de leur fréquentation d'événements). Selon Richard Peterson[5], l'omnivorisme (aimer plusieurs genres musicaux) des individus de statut élevé s'oppose à l'univorisme de ceux du bas de la hiérarchie sociale. L'opposition omnivore/univore tendrait à remplacer celle qui hiérarchisait *high*- et *lowbrow*[6]. Ces recherches ont suscité un nombre phénoménal d'enquêtes examinant l'omnivorisme des pratiques ou goûts musicaux dans divers contextes nationaux ou locaux, principalement situés en Amérique du Nord ou en Europe de l'Ouest et du Sud[7]. Différent·e·s auteur·e·s soulignent

[4] Hervé Glevarec et Michel Pinet, « La "tablature" des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie*, 2009, vol. 50, n° 3, p. 599-640.

[5] Richard A. Peterson, « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, vol. 21, n° 4, p. 243-258.

[6] Lawrence W. Levine, *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

[7] Parmi une bibliographie pléthorique, voir par exemple Michael Emmison, « Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis », *Journal of Sociology*, 2003, vol. 39, n° 3, p. 211-230 ; Jordi López-Sintas et Ercilia Garcia-Alvarez, « Omnivore versus univore consumption and its symbolic properties: Evidence from Spaniards' performing arts attendance », *Poetics*, 2004, vol. 32, p. 471-491 ; Jordi López-Sintas et Tally Katz-Gerro, « From exclusive to inclusive elitists and further: Twenty years of omnivorousness and cultural diversity in arts participation in the USA », *Poetics*, 2005, vol. 33, p. 299-319 ; Tak Wing Chan et John H. Goldthorpe, « Social stratification and cultural consumption: Music in England », *European sociological review*, 2007, vol. 23, n° 1, p. 1-19 ; Philippe Coulangeon et Yannick Lemel, « Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France », *Poetics*, 2007, vol. 35, n° 2-3, p. 93-111 ; Taru Virtanen, *Across and Beyond the Bounds of Taste. On Cultural Consumption Patterns in the European Union*,Turku School of Economics, Turku, 2007 ; Will Atkinson, « The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 2011, vol. 39, n° 3, p. 169-186 ; Amir Goldberg, « Mapping shared understandings using relational class analysis: The case of the cultural omnivore reexamined », *American journal of sociology*, 2011, vol. 116, p. 1397-1436 ; Mike Savage et Modesto Gayo, « Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom », *Poetics*, 2011, vol. 39, n° 5, p. 337-357 ; M. Rimmer, « Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus », *Cultural Sociology*, 1 septembre 2012, vol. 6, n° 3, p. 299-318 ; Robert M. Fishman et Omar Lizardo, « How Macro-Historical Change Shapes Cultural Taste: Legacies of Democratization in Spain and Portugal », *American Sociological Review*, 1 avril 2013, vol. 78, n° 2, p. 213-239 ; Sam Friedman et al., « Cultural sociology and new forms of distinction », *Poetics*, 2015, vol. 53, p. 1-8 ; Gerry Veenstra, « Class Position and Musical Tastes: A Sing-Off between the Cultural Omnivorism and Bourdieusian Homology Frameworks », *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 2015, vol. 52, n° 2, p. 134-159 ; Omar Lizardo et Sara Skiles, « Musical taste and patterns of symbolic exclusion in the United States 1993–2012: Generational dynamics of differentiation and continuity », *Poetics*, décembre 2015, vol. 53, p. 9-21 ; de façon plus générale, voir Philippe Coulangeon et Julien Duval, *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013 ; ainsi que la première partie de Laurie Hanquinet et Mike Savage (eds.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*, Londres, Routledge, 2015.

toutefois les enjeux de comparabilité entre ces recherches[8], voire même entre celles réalisées à plusieurs années d'écart dans le même pays[9].

L'utilisation du genre musical comme indicateur de l'omni- ou l'univorisme des goûts ou pratiques a peu fait l'objet de réflexions, en dehors de la question de la comparabilité de données statistiques. Pourtant, la catégorie de « genre » n'est pas stabilisée et fait l'objet de luttes au sein des mondes musicaux[10]. Déclarer que l'on écoute du rock, lorsque l'on connaît les sous-divisions et les hiérarchies propres au genre[11], est-ce être univore ? L'analyse des genres musicaux souligne la dimension relationnelle de ces catégories[12], dans la définition desquelles interviennent de nombreux agents – industrie du disque[13], artistes[14], ou « fans »[15], etc. Jennifer Lena et Richard Peterson proposent une vision linéaire qui postule que les genres suivent une trajectoire allant de « l'avant-garde » au « traditionalisme », en passant par la constitution d'une scène locale et la préemption par l'industrie[16]. A rebours de celle-ci, on s'intéresse justement aux phénomènes de délimitation, de définition, de reconnaissance – parfois au prix de luttes[17] – des genres musicaux, ainsi qu'aux groupes qui participent à ces processus. Ce questionnement s'appuie donc largement sur la théorisation des systèmes de classification artistiques [*artistic classification systems*] donnée par Paul DiMaggio[18]. En

[8] Richard A. Peterson, « Problems in comparative research: The example of omnivorousness », *Poetics*, 2005, vol. 33, n° 5-6, p. 257-282 ; Guy Bellavance, Myrtille Valex et Laure de Verdalle, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, 2006, vol. 9-10, n° 2, p. 125-143 ; Nicolas Robette et Olivier Roueff, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, 2014, vol. 47, p. 23-40.

[9] Gabriel Rossman et Richard A. Peterson, « The instability of omnivorous cultural taste over time », *Poetics*, 2015, vol. 52, p. 139‑153.

[10] Ce dont témoigne très bien Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014.

[11] Ces luttes se retrouvent au sein même des concerts ! *« Dans la multitude des productions de concerts rock, le "bon concert" est invisible et pour le reconnaître, il faut en quelque sorte le mériter. La qualification est donc l'enjeu de luttes épiques, puisque l'essentiel est bien là : le "bon concert" est l'espoir de tous mais il n'a de sens que s'il est réservé à quelques uns. »*, voir Jean-Michel Lucas, « Du rock à l'oeuvre » dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (eds.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 84‑85 ; Andy Bennett, « "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse », *Poetics*, 2009, vol. 37, n° 5-6, p. 474‑489.

[12] Fabian Holt, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

[13] Keith Negus, *Music genres and corporate cultures*, London; New York, Routledge, 1999.

[14] Andy Bennett et Richard A. Peterson (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 2004.

[15] Chris Atton, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal of Popular Music Studies*, 2011, vol. 23, n° 3, p. 324-342.

[16] Tel que le font Jennifer C. Lena et Richard A. Peterson, « Classification as culture: Types and trajectories of music genres », *American Sociological Review*, 2008, vol. 73, n° 5, p. 697-718.

[17] Shyon Baumann, « A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements », *Poetics*, 2007, vol. 35, n° 1, p. 47‑65.

[18] Il distingue quatre éléments saillants pour les analyser : la différenciation des genres, leur hiérarchisation, leur degré d'universalité et la ritualisation de leurs frontières. Sa définition reprend le principe de l'homologie structurale développé par Pierre Bourdieu : *« The ACS refers to the system of relations among genres and among their producers in a given collectivity. As such, an ACS reflects both the taste structure of a population and the*

empruntant à Andrew Abbott[19] (voir *infra*) la notion de territoire, on s'interroge sur la catégorisation des *territoires* musicaux que sont les genres. Ces catégories, comme on le verra, ne sont pas dénuées de consistance sociale et il est difficile, dans l'étude de la musique, de s'en départir. C'est parce que le genre demeure une catégorie relationnelle, construite par rapport à d'autres genres, qu'il est utilisé comme unité de mesure afin d'évaluer les hiérarchies culturelles.

Ainsi, Philippe Coulangeon a suggéré la notion d'éclectisme pour analyser le phénomène de la légitimité culturelle[20]. Il évoque sa recomposition[21] par le biais d'un *« éclectisme cultivé »*, qui privilégie certaines combinaisons de genres et en refuse d'autres : les dégoûts jouent également un rôle dans la construction des distances sociales[22]. Cependant, Philippe Coulangeon note que si les enquêtes (telle que celle sur les pratiques culturelles des Français·es) permettent d'évaluer l'éclectisme des goûts ou des pratiques déclarés, les données font défaut quant à la manière de consommer ces objets culturels : *« Autrement dit, la légitimité culturelle ne se définit pas seulement par rapport à la segmentation des genres mais encore par rapport à la différenciation des usages, en opposant écoute "pure" et écoute "fonctionnelle" »*[23]. Abordant la théorie de la légitimité culturelle, Douglas B. Holt affirme également l'importance des façons de consommer les biens culturels[24], alliant ainsi les formes objectivée et incorporée du capital culturel[25]. Selon lui, la délimitation du groupe social ne réside pas nécessairement dans le fait d'avoir exactement les mêmes pratiques culturelles,

---

structure of profuction and distribution of cultural goods. » Paul DiMaggio, « Classification in Art », *American Sociological Review*, 1987, vol. 52, n° 4, p. 441.

[19] Andrew D. Abbott, *The system of professions: an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

[20] Philippe Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux », *Revue française de sociologie*, 2003, vol. 44, n° 1, p. 3‑33 ; Philippe Coulangeon, « Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism », *Poetics*, 2015, vol. 51, p. 54‑68.

[21] Philippe Coulangeon, « Les métamorphoses de la légitimité: Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 88-105.

[22] Bethany Bryson, « Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical tastes », *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, p. 884-899 ; d'autres évoquent le dégoût du bon goût, Bryan S. Turner et June Edmunds, « The Distaste of Taste: Bourdieu, cultural capital and the Australian postwar elite », *Journal of Consumer Culture*, 2002, vol. 2, n° 2, p. 219-239 ; et au delà des seuls goûts musicaux, voir également le numéro « Le dégoût des autres », coordonné par Wilfried Lignier et Julie Pagis, « Introduction », *Genèses*, 2014, vol. 96, n° 3, p. 2-8.

[23] P. Coulangeon, « La stratification sociale des goûts musicaux », art cit, p. 15.

[24] *« People constantly make such judgments to assess their affinities with others' tastes in the process of choosing friends, lovers, and business acquaintances. If this process is significant, it suggests that in an increasingly fragmented cultural world, status judgments based on shared interests are less important than those based upon similar styles of consuming, which can be applied to any cultural category. »* Douglas B. Holt, « Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of taste from its critics », *Poetics*, 1997, vol. 25, p. 93-120, p. 97 pour la citation.

[25] Pierre Bourdieu, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, n° 1, p. 3-6.

mais dans l'homologie entre pratiques, ce que souligne également Vegard Jarness[26]. L'historicisation et l'étude contextuelle des pratiques sont donc centrales dans l'analyse de la légitimité, des luttes de classification sociale et des transformations du capital culturel[27] dans un espace donné : *« we need to place the formation of people's cultural capital relationally, according to their position in a larger network of cultural items and practices that provides them with meaning »*[28].

Pourtant, qu'elles emploient des méthodes dites quantitatives ou qualitatives, la plupart de ces enquêtes portent sur les goûts et pratiques culturels de groupes sociaux en fonction de leur position sociale. Comment penser ces transformations de la légitimité et des hiérarchies culturelles sans confronter les préférences à l'offre ? Il est étonnant que l'affirmation, ou au contraire la dénégation, des hiérarchies sociales se traduise principalement par l'analyse des transformations des préférences des « publics », rarement mises en relation avec celles qui affectent les champs artistiques considérés. Or, on peut émettre l'hypothèse qu'il existe une homologie entre les goûts des publics et l'offre culturelle. Pourtant, le rôle des mutations qui affectent les champs culturels (si ce n'est le développement de l'offre et la démultiplication des genres musicaux après la Seconde Guerre mondiale) est peu développé dans l'analyse des pratiques. Et si les travaux qui évaluent l'éclectisme ou l'omnivorisme s'appuient sur la consommation de différents genres musicaux, le secteur de la production musicale est quant à lui, rarement étudié dans la diversité des esthétiques[29]. Il n'est donc pas aisé d'observer les hiérarchies en articulant l'étude des champs culturels avec celle de la répartition sociale des préférences.

La thèse présentée ici entend lier ces questionnements. D'une part, en incluant les salles qui programment différentes esthétiques, elle offre un regard sur « l'écologie » des genres musicaux, à savoir la dimension relationnelle de l'espace musical et de ses hiérarchies. D'autre part, elle éclaire les *manières de consommer* la culture, car les salles considérées

[26] Vegard Jarness, « Modes of consumption: From 'what' to 'how' in cultural stratification research », *Poetics*, décembre 2015, vol. 53, p. 65-79.
[27] S. Friedman et al., « Cultural sociology and new forms of distinction », art cit.
[28] *Ibid.*, p. 4.
[29] A l'exception de quelques recherches, voir Ruth Finnegan, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, 2e éd., Washington, D.C, Wesleyan University Press, 2007 ; K. Negus, *Music genres and corporate cultures*, *op. cit.* ; Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006 ; F. Holt, *Genre in Popular Music*, *op. cit.* ; Marc Perrenoud, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007 ; William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press., Cambridge, 2008 ; Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Washington, D.C, Wesleyan University Press, 2011 ; Sarah Thornton, *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*, Hoboken, Wiley, 1995.

jouent de tous types de musique, mais présentent aussi les artistes dans des cadres distincts qu'il faut observer : le *« plus "mystique", le plus "spirituel" des arts est peut-être simplement le plus corporel. »*[30] Les mêmes genres sont-ils écoutés par des groupes sociaux différents lorsqu'ils s'entendent dans des lieux dissemblables, debout ou assis·e, en dansant ou en dînant ? Comment l'intervention d'institutions[31] (à travers les politiques culturelles, par exemple) influe-t-elle sur la construction des hiérarchies ? Les mécanismes sociaux qui construisent les divisions entre « distraction » et « culture »[32] sont interrogés, dans une démarche relationnelle qui ne postule ni l'existence d'une légitimité incontestée, ni celle d'une pratique par essence dominée, alternative, sub- ou contre-culturelle.

Les salles de musique invitent à analyser la rencontre entre offre musicale et publics et donc à connecter l'étude de la segmentation de l'espace musical à celle de l'appropriation différenciée de la culture. A la suite des travaux sur les intermédiaires culturels, qui incitent à analyser leur rôle de *« magiciens de l'homologie structurale »*, selon la formule d'Olivier Roueff[33], entre offre et consommation artistique, l'échelle de la légitimité musicale est ainsi appréhendée à travers la place centrale des salles de musique.

---

[30] Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 158.

[31] *« Les classements incorporés du goût doivent compter, à chaque moment, avec les classements objectivés dans des institutions, telles que les instances de consécration et de conservation culturelles, et avec toutes les hiérarchies faites choses dont ils sont toujours partiellement le produit ; mais en retour, les systèmes de classement dominants sont sans cesse remis en question et soumis à révision dans les luttes de classement à travers lesquelles les différentes classes ou fractions de classe s'efforcent d'imposer leur propre système de classement comme légitime, directement ou par l'intermédiaire des professionnels qui s'affrontent dans les champs de production spécialisée. »* P. Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 256 note 12.

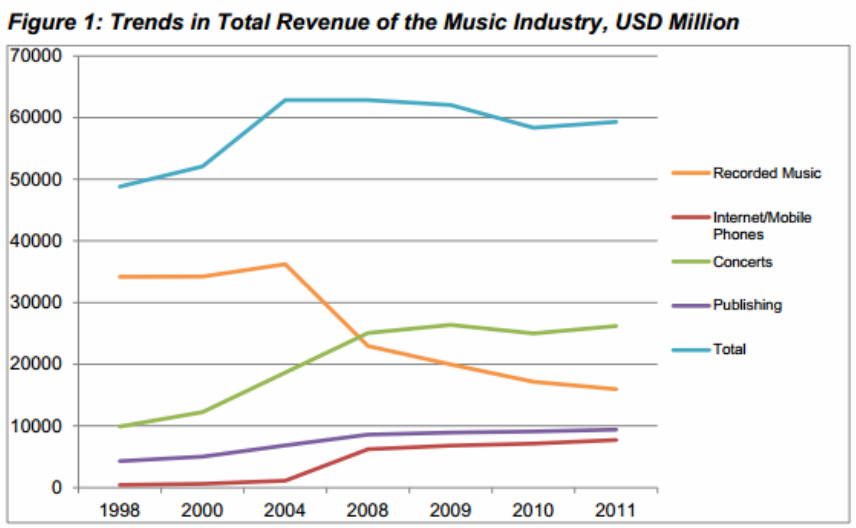
[32] Dans le questionnaire (voir Q70B p. 252) utilisé en 2008 afin d'évaluer les pratiques culturelles des français·es, les répondant·e·s doivent sélectionner les activités auxquelles ils ou elles ont participé au cours des 12 derniers mois. Les items proposés sont : « Aller danser dans une discothèque ou une boîte de nuit » ; « Aller à un spectacle de music-hall, de variétés » ; « Aller à un spectacle d'opéra ou opérette » ; « Aller à un concert de rock » ; « Aller à un concert de jazz » ; « Aller à un concert de musique classique » etc. La formulation des questions sous-entend des usages sociaux différenciés (et hiérarchisés ?) de la musique, la danse n'évoquant pas l'écoute et le spectacle se distinguant du concert où la musique serait plus centrale. Si ces items sont rassemblés dans la même question (Q70B), la présentation des résultats sur le site de l'enquête les distingue nettement. Dans la catégorie « sorties et activités de distraction », sur la page « Équipement audiovisuel, sorties et loisirs », apparaissent les items « dans une discothèque », « dans une rave party » et « dans un bal », aux côtés de « à un spectacle sportif », « dans une fête foraine » ou encore « dans un zoo ». Par contre, les modalités « Opéra ou opérette », « concert de rock », de « musique classique », « jazz », « music hall, variétés » sont recensées avec celles des « spectacle de danse », « cirque », « spectacle d'amateurs » et « pièce de théâtre jouée par des professionnels ». Elles sont listées sous la catégorie « Fréquentation au cours des 12 derniers mois des spectacles vivants », sur la page « Fréquentation des équipements culturels ». Voir Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Enquête 2008*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication / La Découverte, 2009.

[33] Olivier Roueff, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs » dans *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013, p. 153-164.

B. Aborder le *live* par les intermédiaires culturels

Le secteur musical a connu des transformations importantes, en lien avec la diffusion de contenus enregistrés via des réseaux numériques. Essentiellement liés à la vente de disques, les profits des acteurs centraux ont été fortement réduits : le chiffre d'affaire de l'industrie musicale dans le monde est passé de 25,1 milliards de dollars en 2002 à 15 milliards de dollars en 2015[34]. Dans le même temps, le nombre d'intermittent·e·s du spectacle a crû, plus rapidement que l'offre d'emploi dans les secteurs du « spectacle vivant », ce qui a conduit à une dégradation de la situation économique des artistes[35]. Chez les intermittent·e·s, la croissance a été la plus forte pour les artistes dans la musique, elle concerne également les ingénieur·e·s du son[36].

Figure 1. Revenus de l'industrie musicale, 1998-2011 (en $)



Sources : Recorded Music and Internet Mobile from PWC, 2012, Global Entertainment and Media Outlook, 2012 - 2016 (plus previous years). Concerts from 2008 onward from PWC and earlier from IDate 2009 and DigiWorld 2009; publishing revenues from emarketer[37].

Cette expansion se reflète dans la répartition des bénéfices économiques entre vente de disques et événementiel[38] (voir Figure 1) et se visualise sur les scènes : tournées mondiales de

[34] Source Statista : https://fr.statista.com/statistiques/659954/revenus-musique-monde/, consulté le 02.02.2017.
[35] Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Culture chiffres*, 2014, vol. 2, n° 2, p. 1-8.
[36] *« Parmi les artistes intermittents dénombrés par la Caisse des congés spectacles, ce sont les métiers de la musique (musicien, chef d'orchestre, artiste lyrique, artiste de variétés) qui ont connu l'expansion la plus importante, passant d'environ 11 000 en 1990 à plus de 43 000 en 2009. » Ibid.*, p. 2.
[37] Graphique issu de Bart Cammaerts, Bingchun Meng et Robin Mansell, *Copyright and creation: a case for promoting inclusive online sharing*, Media Policy Brief 9, The London School of Economics and Political Science, 2013, p. 7.

sexagénaires mythiques pourtant fâchés à vie, résurrection de Dalida ou de Claude François (en hologrammes), démultiplication des comédies musicales [39]. Pourtant, Laurent, programmateur rencontré à Paris, remarque : *« le disque [ne] marche plus, donc tout le monde pense que le* live *c'est la poule aux œufs d'or, alors que c'est des économies qui sont très ténues, donc y'a un peu… [Malgré cela, il y a] Des salles qui sortent un petit peu de, un petit peu partout. »*[40] L'événementiel constitue peut-être un mirage, car la concentration des acteurs de la musique *live* et l'intégration verticale croissantes laissent penser que les profits engendrés ne sont pas répartis de façon équitable[41]. La SACEM indique ainsi que, si les droits d'auteur générés par le spectacle vivant (hors musiques classiques) sont en progression, en 2009, *« les 3% d'événements les plus importants (soit 5000 séances) génèrent 40% des droits »*, et qu'il existe par ailleurs une *« [d]ispersion des revenus sur une myriade de petits événements à l'économie fragile »* [42]. L'économie de la musique *live* est en pleine restructuration[43] : de nouveaux acteurs transnationaux émergent et des multinationales, qui prennent des parts dans l'événementiel, ont un poids croissant (à l'instar de Live Nation, Anschutz Entertainment Group ou Digitick).

Le poids économique croissant du *live* induit une transformation de sa place sociale. Jusqu'à présent, le concert était central essentiellement dans le secteur des musiques dites « savantes », soutenues par la puissance publique en vertu de la « loi de Baumol »[44] (élaborée à partir des théâtres de Broadway). L'intérêt de ces musiques pour le développement humain de la collectivité justifiait (et justifie encore) l'investissement public, alors qu'elles sont supposées non-rentables. Dans d'autres musiques, une disjonction s'opérait entre les artistes

---

[38] En Allemagne, *« Les concerts représenteraient 70% du marché du spectacle vivant, générant ainsi 2,8 milliards d'euros de chiffre d'affaires en 2011, soit une augmentation de 22% depuis 2009 […]. Le live serait donc le second secteur culturel en termes de chiffre d'affaires, juste après le segment du livre et loin devant les jeux vidéo, les DVD, les supports phonographiques (physique et digital) et le cinéma. »*, « L'industrie du live en chiffres », http://www.bureauexport.berlin/fr/2012/11/industrieduliveenchiffres/.

[39] Xavier Dupuis et Bertrand Labarre, « Le renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, 2013, n° 6, p. 1-12.

[40] Laurent, programmateur dans plusieurs salles de concert en France, dont une salle moyenne de rock, pop, musiques électroniques à Paris, âgé d'une quarantaine d'années, formation en école de commerce à Marseille, parents instituteurs, entretien réalisé à Paris le 09.09.2015.

[41] Aux Etats-Unis, la concentration des revenus liés aux concerts de rock s'accroît fortement entre les années 1980 et 2003. Voir Alan B. Krueger, « The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World », *Journal of Labor Economics*, janvier 2005, vol. 23, n° 1, p. 1-30.

[42] « Les droits d'auteur dans le spectacle vivant », rapport d'enquête de la SACEM, p. 4, https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/droits_auteur_spectacle_vivant_sacem_2010.pdf

[43] L'on pourrait aller jusqu'à évoquer une « révolution conservatrice », similaire à celle qui toucha l'édition. Voir Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1999, vol. 126, n° 1, p. 3-28.

[44] William Baumol et William Bowen, *Performing Arts, the Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.

qui vendaient le plus de disques et ceux qui s'entendaient dans les salles. Cette divergence a permis le développement de certaines esthétiques, à l'instar du rap, pour lequel les discothèques parisiennes ont joué un rôle important alors que la radio ou l'industrie du disque s'y intéressaient peu au départ[45]. Avec sa revalorisation économique, le *live* constitue un enjeu important et s'étend à des musiques qui n'en relevaient pas légalement initialement[46], comme les DJ-sets dans les clubs de musiques électroniques. La définition de la musique vivante est l'enjeu de luttes sociales et artistiques. La construction de son « authenticité », supérieure par rapport aux enregistrements, est le fruit des mobilisations de syndicats de musiciens, ce qui fut le cas au Royaume-Uni dans les années 1950[47]. Les transformations actuelles du secteur musical et l'autonomisation croissante de la musique « vivante » par rapport au disque[48] offrent au *live* une place nouvelle, mais singulièrement peu étudiée[49].

Cette thèse propose donc d'appréhender le monde musical en se focalisant sur le *live* et en l'analysant empiriquement à l'échelle de la ville[50]. Observer le *live* au travers des salles de musique demande également de se concentrer sur les intermédiaires culturels, qui assurent la liaison entre les deux et offrent un cadre à la performance. Avec le développement des moyens de communication numériques, offrant des possibilités d'autopromotion aux artistes, certain·e·s chercheur·e·s annoncent la « fin » de l'intermédiation ou relèvent l'émergence de nouveaux acteurs[51]. A l'inverse de cette disparition annoncée, Vincent Dubois note pourtant

[45] K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, *op. cit.*

[46] A la suite de mobilisations des professionnel·le·s concerné·e·s, la cour financière de Berlin-Brandenbourg aligne la TVA du club berlinois le Berghain sur celle des autres institutions culturelles, comme cela a été fait en France par la loi de finances rectificatives pour 2015 (la TVA des clubs disposant d'une licence d'entrepreneur du spectacle et affiliés au CNV est tombée de 20 à 5,5%). Les clubs ne pouvaient prétendre à la TVA réduite par le passé, car les événements qui s'y déroulaient n'étaient pas considérés comme « culturels », voir chapitre 6.

[47] Revenant sur l'histoire de l'utilisation des disques dans les espaces publics et culturels, Sarah Thornton note : *« The term 'live' entered the lexicon of music appreciation only in the fifties. As more and more of the music heard was recorded, however, records become synonymous with music itself. It was only music's marginalized other – performance – which had to speak its difference with a qualifying adjective. […] Through a series of condensations, then, the expression 'live music' gave positive valuation to and became generic for performed music. It soaked up the aesthetic and ethical connotations of life-versus-death, human-versus-mechanical, creative-versus-imitative. »* S. Thornton, *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*, *op. cit.*, p. 71.

[48] L'économiste fait ainsi l'hypothèse que *« concerts are being priced more like single-market monopoly products »* et le prix des billets d'entrée est de moins en moins indexé sur l'état des ventes de disque (car un concert ne se traduit plus en une augmentation des ventes de disques). A.B. Krueger, « The Economics of Real Superstars », art cit, p. 26.

[49] A quelques exceptions, voir Simon Frith, « Live music matters », *Scottish Music Review*, 2007, vol. 1, n° 1 ; Fabian Holt, « The economy of live music in the digital age », *European Journal of Cultural Studies*, 2010, vol. 13, n° 2, p. 243-261.

[50] Evoquant la concentration des organisateurs de concert sur le territoire national aux Etats-Unis, Krueger évoque le fait que le phénomène prend certainement des formes différentes à l'échelle urbaine (il fait l'hypothèse que la concentration y est moindre, renforçant la compétition). A.B. Krueger, « The Economics of Real Superstars », art cit.

[51] Alina M. Chircu et Robert J. Kauffman, « Strategies for Internet middlemen in the intermediation/disintermediation/reintermediation cycle », *Electronic Markets*, 1999, vol. 9, n° 2, p. 109-117 ;

la croissance de l'effectif des « Directeurs, responsables de programmation et de production de l'audiovisuel et des spectacles », catégorie distinguée par l'INSEE à partir de 2003[52].

Dans le cas de la musique *live*, les salles conservent leur centralité dans la rencontre entre production et réception, puisque l'accès à un espace physique susceptible d'accueillir du public demeure compétitif – on verra que les barrières à l'entrée[53] sont plus faibles à Berlin qu'à Paris. Le rôle des intermédiaires est essentiel dans la reconnaissance artistique[54] et la transmission de capital symbolique[55], dans la construction du « talent »[56], au sein de marchés du travail « incertains »[57]. Ces intermédiaires participent aux mécanismes d'inclusion et d'exclusion dans les champs culturels, notamment par la prescription de schémas d'appréciation[58] de l'art et la solidification de hiérarchies[59] et de frontières. Quelles formes de pouvoir dérivent de la centralité[60] des *gate-keepers*, vis-à-vis des artistes comme des publics ?

A propos de la « crise » de la critique artiste[61] portant sur le management, Eve Chiapello affirme que la *« difficulté à faire porter la critique, au-delà des producteurs [intermédiaires], sur les modes de distribution s'accompagne d'une incapacité à déceler les effets de l'accroissement du nombre des candidats sur le processus de sélection conduisant à la*

Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris, « The cultural economy in the digital age: A revolution in intermediation? », *City, Culture and Society*, 2016, vol. 7, n° 2, p. 75-80.

[52] Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

[53] Gérard Mauger (ed.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2007.

[54] Gladys Engel Lang et Kurt Lang, « Recognition and renown: The survival of artistic reputation », *American journal of sociology*, 1988, p. 79-109 ; Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécrations dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014 ; Denise Bielby, « Talent Agencies and the Market for Screenwriters: From the Origins of Packaging to Today's Transformations » dans Denise Bielby et Violaine Roussel (eds.), *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries: Invisible Hands in Cultural Markets*, Londres, Lexington Books, 2015, p. 23-53.

[55] Stéphane Dorin, « Style de velours. Sociologie du transfert de capital symbolique entre Andy Warhol et le Velvet Underground (1965-1967) », *A Contrario*, 2005, vol. 3, n° 1, p. 45-67.

[56] Laurent Jeanpierre, « De l'origine des inégalités dans les arts », *Revue française de sociologie*, 2012, vol. 53, n° 1, p. 95-115 ; Adrien Thibault, « Être ou ne pas être: La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, 2015, vol. 47, n° 2, p. 87-111.

[57] Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 2009.

[58] L'on peut faire un lien avec les phénomènes observés dans la mode. Ashley Mears évoque ainsi la construction de la valeur des mannequins par l'interaction sociale entre « producteurs culturels », *tastemakers* qui travaillent dans les secteurs éditoriaux et commerciaux de la *fashion industry* : *« Their job is to ensure that luck is not equally distributed among all contestants. »* Voir en particulier le chapitre du même nom dans l'ouvrage, p. 121-169 : Ashley Mears, *Pricing Beauty. The Making of a Fashion Model*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 123.

[59] Par exemple entre voix et instrument : Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

[60] Olivier Roueff, « La montée des intermédiaires: Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 34-59.

[61] Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

reconnaissance artistique. »[62]. Or, l'enquête menée ici montre que la position de sélection et de prescription fait désormais l'objet de processus de politisation[63]. Cette politisation est le fait d'agents extérieurs (militants) qui revendiquent l'accès de certains groupes d'artistes aux scènes, ou des intermédiaires eux-mêmes, qui prennent ainsi position au sein du champ musical. Les rapports entre art et politique sont principalement explorés à travers les créateurs[64], mais l'étude des programmateurs et programmatrices dans deux contextes différents (Paris et Berlin) illustre les spécificités de leur engagement[65], qui passe également par la revendication de leur désintéressement[66].

La position des intermédiaires se distingue effectivement de celle des artistes : davantage encore que ces dernier·e·s, ils exercent une activité « double »[67], caractérisée par la tension entre logiques économiques et artistiques. La disjonction entre les deux figures est ancienne[68] - selon Pierre Bourdieu, Beethoven était déjà un « artiste entrepreneur »[69]. Comment se

[62] Eve Chiapello, *Artistes vs managers, le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 229.
[63] La politisation est définie comme la *« requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités »* in Jacques Lagroye (ed.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 361 ; on s'appuie également ici sur les réflexions de Gisèle Sapiro, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, 2003, vol. 32, p. 633-652.
[64] Ron Eyerman et Andrew Jamison, *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999 ; Jane Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opéra as Politics and Politicized Art*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2002 ; Anne-Sylvie Barthel-Calvet, « L'engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société*, 2003, vol. 22, n° 2, p. 275-284 ; Stanley Waterman, « Geography and music: some introductory remarks », *GeoJournal*, 2006, vol. 65, n° 1/2, p. 1-2 ; Violaine Roussel (ed.), *Les artistes et la politique : Terrains franco-américains*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010 ; William G. Roy, *Reds, whites, and blues: social movements, folk music, and race in the United States*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2010 ; Stephen Duncombe et Maxwell Tremblay, *White riot: punk rock and the politics of race*, London; New York, Verso, 2011 ; Marie Sonnette, *Des manières critiques de faire du rap: pratiques artistiques, pratiques politiques: contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de Sociologie, Paris 3, Paris, 2013.
[65] Plus rarement abordés, ils sont toutefois étudiés dans le numéro « Artistes / Politiques » (n°11) paru en 2001 dans Sociétés & Représentations ; celui dirigé par Olivier Roueff et Séverine Sofio, qui porte plutôt sur les mobilisations professionnelles, ainsi que dans les travaux sur les éditeurs. « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 243, n° 2, p. 3-7.
[66] Selon un registre généralement usité plutôt par les artistes, voir Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, vol. 168, n° 3, p. 4-11.
[67] Christophe Charle, « Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles »,, 1992, 39-1 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, vol. 39, n° 1, p. 73-85 ; Pierre Bourdieu, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 13.
[68] A propos de la direction des théâtres, voir Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008 ; aux Etats-Unis dans les années 1980, Paul DiMaggio relève lui la « managérisation » des profils de cadres dans le spectacle vivant, *Managers of the Arts: Careers and opinions of senior administrators of U.S. art museums, symphony orchestras, resident theaters, and local arts agencies*, Washington, D.C, Seven Locks Press, 1987.
[69] Voir également l'ouvrage de William Weber, *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004 ; Stéphane Dorin souligne également que

conjuguent logiques économiques et artistiques dans les pratiques de travail des programmatrices et programmateurs ? Quel rôle jouent les formations gestionnaires, dont le poids est croissant[70], dans les trajectoires et les représentations d'intermédiaires dont les métiers sont faiblement codifiés, peu discriminants à l'entrée et supposément adossés à la passion musicale[71] ?

Selon Eliot Freidson, la spécificité des activités artistiques (régime vocationnel, rémunérations incertaines[72]) constitue un défi à l'analyse des professions (au sens anglo-américain)[73]. Le cas des programmateurs et programmatrices, dont les parcours, statuts et conditions de travail sont très variables, prolonge cette interrogation. La comparaison des trajectoires musicales, scolaires, sociales et professionnelles des individus enquêtés éclaire les formes du travail d'intermédiation dans deux contextes historiques et économiques distincts. La comparaison entre Paris et Berlin affine l'analyse du « développement professionnel » (expression qu'Andrew Abbott propose de substituer au terme trop téléologique de « professionnalisation »[74]) de la programmation, témoignant d'un processus discontinu, encastré dans un contexte social, économique, historique et urbain. Car la délimitation des frontières entre artistes, public et intermédiaires, et donc aussi de la division du travail entre agents participant au champ musical, font l'objet de luttes et de mobilisations. C'est ici la définition des *territoires* professionnels[75] qui est interrogée : que recouvre la « programmation » dans les sous-champs musicaux de Paris et Berlin ? Quelle est sa place dans les « système d'intermédiation »[76] et qui s'investit dans cette activité, sous quel(s) statut(s), avec quelles pratiques ? On verra que la définition des territoires professionnels et

---

la Factory de Warhol est une « entreprise culturelle flexible », voir *Velvet Underground: La Factory et l'invention de la bohème pop*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

[70] V. Dubois, *La culture comme vocation*, *op. cit.*

[71] Programmateurs et programmatrices sont ainsi susceptibles d'osciller entre plusieurs figures : amateur·e·s, fans ou travailleur·se·s passionné·e·s ? Olivier Donnat (ed.), « Passionnés, fans et amateurs », *Réseaux*, 2009, n° 153 ; Marc Loriol et Nathalie Leroux (eds.), *Le travail passionné*, Toulouse, Erès, 2015.

[72] Ce qui est le cas chez les musiciens de jazz, voir Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, France, L'Harmattan, 1999.

[73] Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431-443.

[74] A.D. Abbott, *The system of professions*, *op. cit.*

[75] *Ibid.*

[76] *« Nous proposons d'appeler système d'intermédiation le cadre propre où peut se saisir la division spécifique du travail des intermédiaires. La notion permet d'abord de substituer à l'image de la chaîne de création l'idée d'un ensemble d'interdépendances qui lient les artistes, les intermédiaires et les prescripteurs. Ensuite, elle entend indiquer qu'il ne suffit pas de souligner la dimension coopérative ou conventionnelle de la création, mais également sa dimension conflictuelle, qui fait, par exemple, que les protagonistes de l'intermédiation peuvent changer d'activités ou tenter de conquérir une activité qu'ils ne contrôlaient pas avant. »* in Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, *La culture et ses intermédiaires: dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014, p. xxiv.

leur organisation influe sur la constitution des territoires musicaux, ce que soulignent différent·e·s auteur·e·s à propos de disciplines artistiques diverses[77].

C. Analyser l'espace des salles de musique dans une ville « globale »

Cette recherche examine ainsi la hiérarchisation des formes musicales, de leurs modes de consommation et la délimitation des territoires musicaux. L'analyse des programmations dans les salles de musique *live* est liée à la sociologie des intermédiaires et à la définition du territoire professionnel de la programmation. Le troisième axe du questionnement porte sur la façon de définir l'espace musical d'une capitale nationale, située au cœur d'échanges économiques et artistiques à la fois inter- et transnationaux. Qu'apportent les phénomènes musicaux à la définition des territoires urbains[78], en termes d'image, de rayonnement et d'inscription dans des flux culturels transnationaux[79] ?

Notre approche s'est inspirée de diverses analyses spatialisées des faits culturels[80] et musicaux[81]. Le concept de *scene*[82], original dans sa théorisation des liens entre culture et

[77] A propos des musiques classiques voir Paul DiMaggio, « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century, Media, Culture and Society », *Media, Culture and Society*, 1982, n° 4, p. 33-50 ; et Timothy J. Dowd et al., « Organizing the Musical Canon: The Repertoires of Major US Symphony Orchestras, 1842 to 1969 », *Poetics*, 2002, vol. 30, p. 35-61 ; Diana Crane remarque l'existence d'un lien entre l'organisation des galeries, musées et collectionneurs à New York et les styles artistiques perçus comme les plus représentatifs de l'époque, Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 ; puis sur le lien entre cultures professionnelles dans l'industrie de la musique et découpage des genres musicaux, K. Negus, *Music genres and corporate cultures*, *op. cit.*

[78] On définit le territoire, à la suite de Guy Di Méo, comme un « espace qualifié par la société », qui *« témoigne d'une appropriation à la fois économique, idéologique et politique (sociale donc) de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux- mêmes, de leur histoire, de leur singularité »*, plutôt qu'à travers une définition strictement administrative ou politique. Guy Di Méo, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, 1998, vol. 62, n° 3, p. 107‑108 ; à propos de la dimension historique de la territorialisation des divisions urbaines, voir Christian Topalov, « Langage, société et divisions urbaines » dans Id. (ed.), *Les divisions de la ville*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 375‑449.

[79] Usant d'une acception très nationale du terme « territoire », Marie-Claude Smouts et Bertrand Badie questionnent dès le milieu des années 1990 sa place dans un monde caractérisé par l'accroissement des flux (de personnes, de capitaux, de biens, de représentations) inter- et transnationaux, voir le numéro « L'international sans territoire », « Introduction », *Cultures & conflits*, 1996, n° 21-22.

[80] Jean-Pierre Augustin, *Géographie du sport. Spatialités contemporaines et mondialisation*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Manouk Borzakian, *Géographie ludique de la France. Approche spatiale des pratiquants et des fédérations des jeux institutionnels*, Thèse de géographie, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, Paris, 2010 ; Camille Boichot, *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin*, Thèse de géographie, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I - l'Université Viadrina, Paris, 2012.

[81] L'attention à l'espace parait plus forte dans les analyses anglophones. Voir notamment R. Finnegan, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, *op. cit.* ; Anne-Marie Green, *Musicien de métro.*

espace, a également été central dans mon intérêt pour l'articulation entre espace et musique. Le concept de scène définit la production culturelle à partir d'une unité stylistique et géographique, sans formellement y distinguer les publics, artistes et intermédiaires – sans doute car la division du travail artistique dans les cas d'étude sélectionnés est généralement faible. L'espace géographique apparaît à plusieurs niveaux : local, translocal (scène constituée par les liens entre plusieurs scènes locales) et virtuel (individus dispersés, qui sont agrégés par un média de communication). La scène a toutefois été peu utilisée pour étudier les rapports de pouvoir et la division du travail au sein des champs culturels, ainsi que les liens de ces derniers avec la composition sociale des territoires.

Comment analyser alors l'articulation entre territoires musicaux et géographiques ? Tout d'abord, on définit ici un marché transnational de la musique. Déjà évoquée, l'autonomisation de la musique « vivante » par rapport au disque et le développement de l'intervention des grands groupes dans ce secteur, pointent la constitution d'un marché[83] de la musique *live*. La démultiplication des festivals, dont certains jouissent d'une renommée internationale et sont prescripteurs pour les intermédiaires des salles de musique, souligne l'unification de ce marché transnational, désormais doté de ses « places » musicales dans lesquelles normes professionnelles, catégorisations, valeurs artistique et économique sont rationalisées[84]. Comme celui du livre[85], on fait l'hypothèse que le marché du *live* est structuré par des oppositions entre centres et périphéries[86]. Il est également découpé en sous-marchés régionaux, homologues aux aires linguistiques, organisés autour de genres et/ou de la

Approche des musiques vivantes urbaines, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Andy Bennett, Sheila Whiteley et Stan Hawkins (eds.), *Music, space and place. Popular music and cultural identity*, Aldershot, Ashgate, 2005 ; Peter Webb, *Exploring the networked worlds of popular music: milieu cultures*, New York, Routledge, 2007 ; Laurie Hanquinet et Mike Savage (eds.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*, *op. cit.*

[82] Will Straw, « Cultural scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, 2004, vol. 27, n° 2, p. 411-422 ; Andy Bennett et Richard A. Peterson (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, *op. cit.* ; Daniel Silver, Terry Nichols Clark et Marie-Noëlle Laporte, « La puissance des scènes: Quantité d'aménités et qualité des lieux », *Cahiers de recherche sociologique*, 2014, n° 57, p. 33-60. Voir également les critiques adressées à ce concept par David Hesmondhalgh, « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above », *Journal of Youth Studies*, 2005, vol. 8, n° 1, p. 21-40.

[83] Sur la sociologie des marchés, voir la synthèse de Neil Fligstein et Luke Dauter, « The Sociology of Markets », *Annual Review of Sociology*, 2007, vol. 33, n° 1, p. 105-128.

[84] Certaines agences organisent le même festival dans plusieurs grandes villes, comme par exemple *Pitchfork*, média en ligne de critique musicale très suivi en France par les intermédiaires. Sous ses atours alternatifs, ce festival, organisé à Paris et Chicago, contribue à la prescription des goûts dans différents pays. A propos de ce média et de son pouvoir de prescription, voir Nicolas Robette, « *Pitchfork*, la "Pravda de l'*indie rock*" ? Le pouvoir de prescription dans le champ de la critique rock », *Genèses*, 2016, vol. 105, n° 4, p. 120-140.

[85] Gisèle Sapiro, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres » dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 275-301 ; Gisèle Sapiro, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 2010, vol. 38, n° 4, p. 419-439.

[86] Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, vol. 40, n° 1, p. 51-72.

production de centres dominants. L'objectivation de ces flux inégaux en termes de musique vivante est toutefois rendue très difficile par l'absence de chiffres mondiaux sur les concerts[87].

Dans ce marché transnational de la musique vivante, le cadre national demeure central : contrairement aux enregistrements ou à d'autres biens symboliques, la musique *live* circule avec ses artistes. Elles et ils sont soumis aux lois nationales qui régulent la circulation des individus en fonction de leur(s) nationalité(s), ce qui occasionne parfois des difficultés de circulation (refus de visas etc.). La condamnation de l'artiste Papawemba en 2004[88] rappelle l'inégale facilité de circulation des individus venant des pays du « Sud global ». Pour cette raison, si le marché est transnational, les circulations d'artistes ou d'intermédiaires seront dites « internationales ».

Trois concepts permettent d'analyser notre objet (les salles de musique à Paris et Berlin) et son rapport à l'espace : champ (et sous-champ), capitale culturelle et ville globale. Ils rendent compte de l'interpénétration des niveaux (local, national, international, etc.)[89], nécessaires pour en analyser les différents aspects.

Selon la conceptualisation de Pierre Bourdieu, le champ se réfère à un espace d'activité défini de façon relationnelle, doté de règles propres, et qui jouit d'une autonomie relative. Les deux espaces des salles de musique à Paris et à Berlin constituent chacun un sous-champ du champ musical, qui en reproduit les hiérarchies et les principes de création de la valeur, tout en circonscrivant un espace de concurrence spécifique pour la production d'une offre de musique vivante. La délimitation géographique constitue un espace relationnel, dans lequel les agents (s'ils n'interagissent pas nécessairement de façon directe) se situent les uns par rapport aux autres. Ils sont positionnés dans cet espace relationnel en fonction de la

[87] En outre, de nombreux concerts appartiennent à des économies informelles, ce qui rendrait difficile leur recension. La géographie des centres et périphéries de la production musicale (labels), dans un « genre » particulièrement internationalisé en ce qui concerne la provenance des artistes, désigne cependant l'existence de centres et de périphéries. Voir Amanda M C Brandellero et Karin Pfeffer, « Multiple and shifting geographies of world music production: Geographies of world music production », *Area*, décembre 2011, vol. 43, n° 4, p. 495-505.

[88] Papa Wemba (Shungu Wembadio Pene Kikumba), « star de la rumba » congolaise a été condamné en 2004 par le Tribunal correctionnel de Bobigny à trente mois de prison (dont quatre ferme), pour « aide au séjour irrégulier de clandestins sous couvert de ses activités musicales ».

[89] Plutôt qu'un emboîtement du local, national et international, comme autant de poupées russes dont les unes contiennent les autres, Saskia Sassen propose d'étudier ces échelles comme des processus sociaux qui se traversent les uns et les autres : *« That variety of multiscalar dynamics points to conditions that cannot be organized as a hierarchy, let alone a nested hierarchy. This is a multiscalar system, operating across scales and not, as is so often said, merely scaling upward because of new communication capabilities. »* Saskia Sassen (ed.), *Deciphering the Global: Its Spaces, Scalings and Subjects*, New York ; Oxford, Routledge, 2007, p. 7 ; sur ces questions, voir aussi Nehara Feldman et Sébastien Roux, « Des vies actuelles. Expériences contemporaines d'un monde globalisé » dans Johanna Siméant (ed.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, Éditions du CNRS, 2015, p. 152-171.

distribution des différentes sortes de capitaux et rivalisent ou coopèrent pour accumuler du capital symbolique. Pris par l'*illusio* du champ, les agents (programmateurs et programmatrices) tentent d'imposer leur vision du « bon » événement musical, les luttes imprimant une dynamique et une temporalité propres au champ. Quant au champ musical, il est constitué par différentes catégories d'agents (artistes, intermédiaires) et il peut être considéré comme transnational[90]. La création et la reconnaissance de la valeur musicale, dans les différentes esthétiques, s'adossent à des processus qui dépassent largement les frontières nationales. La circulation des genres[91] témoigne de ce que les artistes et intermédiaires se réfèrent souvent aux centres dominants et se plient ou tentent d'infléchir des règles du jeu musical.

Le concept de « capitale culturelle »[92], développé par Christophe Charle, lie l'analyse des champs culturels à celle de ses centres, et notamment des villes qui luttent pour s'imposer comme telles. Selon lui, *« les spécificités du rôle des capitales culturelles dépendent autant des règles du jeu de chaque champ que des caractéristiques des villes capitales dans lesquelles il s'inscrit »*[93]. Développé de façon empirique dans le cadre de recherches comparatives et historiques, la notion de capitale culturelle permet de problématiser les luttes de différents groupes (artistiques, gouvernant·e·s municipaux ou étatiques, résident·e·s, agents du marché immobilier, etc.) dans la perspective des concurrences culturelles avec d'autres villes et du rayonnement sur le territoire national.

Au XXI^e^ siècle, ces capitales culturelles sont encastrées dans une économie mondiale dont Saskia Sassen souligne les caractéristiques. Cette chercheuse remet en cause l'opposition entre national et global souvent utilisée pour étudier la « mondialisation » : si le pouvoir des Etats a été affaibli par les mesures de dérégulation économique, leur coopération et leurs législations nationales (qui garantissent notamment le droit de propriété et le respect des contrats) sont nécessaires à la poursuite de la globalisation des flux de biens, de services, de

[90] Selon Gisèle Sapiro, *« la force heuristique du concept de champ ne réside pas tant dans sa définition spatiale que, par-delà ses propriétés relationnelle et dynamique, dans l'historicité et la temporalité propre qu'il suppose. »* « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, vol. 5, n° 200, p. 85.
[91] Voir par exemple l'analyse de Motti Regev, à propos du « pop-rock », terme utilisé en référence aux musiques populaires ou aux « musiques actuelles » (hors jazz) telles que les considèrent les politiques françaises, *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2013.
[92] C. Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, *op. cit.* ; Christophe Charle, « Paris : capitale culturelle nationale, internationale, transnationale ? XIXe-XXe siècle », Séminaire de l'IHMC, ENS, Paris, 2015.
[93] Christophe Charle (ed.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009, p. 20.

capitaux, de personnes[94]. Selon elle, la globalisation produit un phénomène de dispersion spatiale, qui s'accompagne dans le même temps d'une concentration – celle-ci prenant généralement la forme d'une « ville globale » [*global city*][95]. Ces villes accueillent les « fonctions centrales » (services législatifs, informatiques, sièges d'entreprises, etc.) de support au « travail de globalisation » et forment des réseaux avec les autres villes globales[96]. La concentration des ressources et des flux différencie les espaces et accroît les inégalités spatiales[97], les pouvoirs publics jouant souvent un rôle dans ces transformations.

Sassen évoque peu le rôle joué par la culture dans les villes globales. Pourtant, la fortune (particulièrement contestée[98] et contestable) des théories de Richard Florida[99] sur la ville et la classe créatives souligne la portée de la croyance dans le lien entre culture, développement économique et attraction de membres des classes supérieures mobiles[100], caractéristiques des « fonctions centrales » de la globalisation. Ulf Hannerz a également souligné la prégnance de la dimension culturelle dans les villes mondiales (« world cities », qui s'apparentent aux villes globales) [101]. Plus généralement, la concurrence qui anime les villes a porté les politiques

[94] Saskia Sassen, *Losing control? Sovereignty in An Age of Globalization*, New York, Columbia University Press, 1996.
[95] Saskia Sassen, *The global city : New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001 ; *« In brief, a focus on cities makes it possible to recognize the anchoring of multiple cross-border dynamics in a network of places, prominent among which are cities, particularly global cities or those with global city functions. This in turn anchors various features of globalization in the specific conditions and histories of these cities and in their variable insertions in their national economies and in various world economies across time and place »* in Saskia Sassen (ed.), *Global networks, linked cities*, New York, NY, Routledge, 2002, p. 9.
[96] Publié à la même période que les ouvrages de Sassen (2001), le livre du politiste Patrick Le Galès nuance toutefois l'affirmation portant sur les « villes-réseaux » (ainsi que son opposée, le « déclin » des villes), en soulignant la permanence de la structuration des villes européennes. Sassen relativise toutefois dans ses travaux l'impact que peuvent avoir les « fonctions centrales » sur les villes globales. Ces dernières sont susceptibles de ressembler à leurs homologues non globales, selon elle. Voir Patrick Le Galès, *Le retour des villes européennes*, 2e éd., Paris, Presses de Sciences Po, 2011.
[97] Pablo Ciccolella et Iliana Mignaqui, « Buenos Aires: Sociospatial Impacts of the Development of Global City Functions » dans Saskia Sassen (ed.), *Global networks, linked cities*, New York, NY, Routledge, 2002, p. 309-325.
[98] Jamie Peck, « Struggling with the Creative Class », *International Journal of Urban and Regional Research*, décembre 2005, vol. 29, no 4, p. 740-770 ; Jim McGuigan, « Doing a Florida thing: the creative class thesis and cultural policy », *International journal of cultural policy*, 2009, vol. 15, no 3, p. 291-300 ; Stefan Krätke, « 'Creative Cities' and the Rise of the Dealer Class: A Critique of Richard Florida's Approach to Urban Theory: 'Creative cities' and the rise of the dealer class », *International Journal of Urban and Regional Research*, décembre 2010, vol. 34, no 4, p. 835-853.
[99] Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002 ; Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, London; New York, Routledge, 2005.
[100] A l'image de celles décrites dans Alberta Andreotti, Patrick Le Galès et Francisco Javier Moreno Fuentes, *Globalised minds, roots in the city: urban upper-middle classes in Europe*, Chichester, UK ; Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Inc, 2015.
[101] Ulf Hannerz, « The cultural role of world cities » dans Neil Brenner et Roger Keil (eds.), *The global cities reader*, New York, Routledge, 2006, p. 313-318.

métropolitaines à investir le domaine culturel[102]. Celui-ci joue un rôle croissant dans la communication et les représentations[103] associées aux villes[104] et appartient bien au répertoire des politiques locales[105]. Les municipalités s'adonneraient ainsi à un « jeu de catalogue »[106], se dotant d'équipements culturels dont l'importance croît avec la taille de la ville.

L'étude des salles de musique à Paris et à Berlin (cette dernière étant difficilement qualifiable de « ville globale » au sens de Sassen), au moyen des concepts de champ, capitale culturelle et ville globale permet ainsi d'analyser le lien entre ville et musique en articulant différents niveaux, de façon empirique, et surtout en réintroduisant l'étude des luttes entre groupes sociaux. Ces luttes s'illustrent dans la façon dont sont appropriées les circulations d'artistes, dont sont définies les programmations et par qui. Si la culture a joué un rôle dans la construction des imaginaires nationaux[107], elle influe aussi sur ceux qui sont liés à la « globalisation » et à ses villes globales. Plus avant, les phénomènes culturels contribuent aux transformations de l'espace urbain, de même qu'ils sont structurés par ce dernier.

[102] Pierre Miglioretti, *Des villes en projet: les politiques culturelles au coeur du développement métropolitain: une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*, Thèse de science politique, Université Grenoble Alpes, Grenoble, 2015.

[103] Marie Hocquet, *Mémoire, oubli et imaginaires urbains, étude de deux hauts-lieux de la mémoire communiste à Berlin-Est: le Palais de la République et le Musée de la Stasi*, Thèse de Sociologie et Anthropologie politique, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2011 ; Marie Hocquet, « La patrimonialisation du centre historique de Berlin, un oubli programmé ? Le réaménagement de la place du château », *Espaces et sociétés*, 2013, vol. 152-153, n° 1, p. 67-84.

[104] Bastian Lange et al., « Berlin's Creative Industries: Governing Creativity? », *Industry & Innovation*, octobre 2008, vol. 15, n° 5, p. 531-548 ; Giacomo Bottà, « Urban Creativity and Popular Music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding », *Creative Urban Milieus: Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, 2008, p. 285-308 ; Claire Colomb, « Pushing the Urban Frontier: Temporary Uses of Space, City Marketing, and the Creative City Discours in 2000s Berlin », *Journal of Urban Affairs*, 2012, vol. 34, n° 2, p. 131-152 ; Daniel Silver et Terry Nichols Clark, « Buzz as an urban resource », *Canadian Journal of Sociology*, 2013, vol. 38, n° 1, p. 1-32 ; Elsa Vivant, « Creatives in the city: Urban contradictions of the creative city », *City, Culture and Society*, 2013, vol. 4, n° 2, p. 57-63.

[105] Terry Nichols Clark (ed.), *The City as an Entertainment Machine*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2004 ; Jean-Pierre Saez, « La longue marche de la décentralisation des politiques culturelles en Europe », *Dynamics of communication: New ways and new actors*, 2006, p. 1-18 ; Guy Saez, « Les politiques culturelles des villes » dans *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2003, p. 197-225 ; Vincent Dubois (ed.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Vulaines sur Seine, Editions du Croquant, 2012.

[106] Erhard Friedberg et Philippe Urfalino, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, France, La Documentation française, 1984.

[107] Anne-Marie Thiesse et al., « La nation, une construction politique et culturelle », *Savoir/Agir*, 2007, vol. 2, n° 2, p. 11-20.

D. Une approche spatiale des phénomènes culturels

En lien avec les trois parties précédentes, le dernier axe du questionnement de la thèse examine les relations entre sous-champs musicaux et territoire urbain (aménagement, composition sociale, etc.). Sans présupposer la prééminence de l'un sur l'autre, ce sont précisément les interactions entre les deux qui nous intéressent ici.

Le lien entre culture et espace urbain s'opère de façon croissante dans les politiques publiques des grandes villes[108] - une spatialisation des phénomènes culturels qui n'est pas sans rappeler celle des « problèmes sociaux »[109]. Les gouvernant·e·s les mobilisent dans des entreprises de « régénération » urbaine[110] ou comme outils de contrôle et d'animation des territoires[111], ainsi que d'encadrement des classes populaires[112]. Certains auteurs y lisent la production de l'espace par la musique[113].

L'influence (réelle ou supposée) de groupes sociaux tels que les artistes[114] sur les dynamiques de transformation urbaine et de gentrification[115] a également été soulignée. Les

[108] Elsa Vivant, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Urbanisme, Aménagement et Etudes Urbaines, Paris VIII - Vincennes Saint-Denis, Paris, 2008 ; Graeme Evans, « Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 5-6, p. 1003-1040 ; Antoine Fleury, « Berlin / Istanbul : La rue au service de l'image des métropoles », *Géographie et cultures*, 2009, n° 71, p. 111-130 ; Jean-Pierre Saez et Guy Saez (eds.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte, 2012 ; Anna Aubry, Alexandre Blein et Elsa Vivant, « The promotion of creative industries as a tool for urban planning: the case of the Territoire de la culture et de la création in Paris Region », *International Journal of Cultural Policy*, 2015, vol. 21, n° 2, p. 121-138.

[109] Sylvie Tissot et Franck Poupeau, « La spatialisation des problèmes sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, vol. 159, n° 4, p. 4‑9.

[110] Franco Bianchini et Michael Parkinson (eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration*, Manchester, Manchester University Press, 1993 ; Stuart Cameron et Jon Coaffee, « Art, Gentrification and Regeneration - From Artist as Pioneer to Public Arts », *European Journal of Housing Policy*, 2005, vol. 5, n° 1, p. 39-58 ; Andy C. Pratt, « Urban Regeneration: From the Arts "Feel Good" Factor to the Cultural Economy: A Case Study of Hoxton, London », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 5-6, p. 1041-1061 ; Jonathan Harris Williams, Richard J, *Regenerating culture and society: architecture, art and urban style within the global politics of city-branding*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011 ; Ceyda Bakbasa, *Les politiques culturelles comme un outil de régénération urbaine: le cas de la Corne d'Or, Istanbul*, Thèse de géographie, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I, Paris, 2013 ; Joaquim Rius Ulldemolins, « Culture and authenticity in urban regeneration processes: Place branding in central Barcelona », *Urban Studies*, 2014, vol. 51, n° 14, p. 3026-3045.

[111] A partir de l'exemple des squats, voir Thomas Aguilera, « Gouverner les illégalismes: Les politiques urbaines face aux squats à Paris », *Gouvernement et action publique*, 2012, vol. 3, n° 3, p. 101-124.

[112] Loïc Lafargue de Grangeneuve, « L'ambivalence des usages politiques de l'art : Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, 2006, vol. 56, n° 3, p. 457-477.

[113] Voir par exemple, Jonathan R. Wynn, *Music/City: American Festivals and Placemaking in Austin, Nashville, and Newport*, Chicago, Univeristy of Chicago Press, 2015. L'auteur lie la « festivalisation » des villes aux transformations du marché de la musique *live*.

[114] De longue date déjà. Voir par exemple Francine Dansereau, « La réanimation urbaine et la reconquête des quartiers anciens par les couches moyennes. Tour d'horizon de la littérature nord-américaine », *Sociologie du travail*, 1985, vol. 2, p. 191‑205 ; David Ley, « Artists, aestheticisation and the field of gentrification », *Urban Studies*, 2003, vol. 40, n° 12, p. 2527‑2544 ; Eric Charmes et Elsa Vivant, « La gentrification et ses pionniers. Le rôle des artistes off en question », *Métropoles*, 2008, n° 3.

classes moyennes et supérieures ont également une place centrale dans les phénomènes de gentrification, à travers des styles de vie et la recréation de formes de distinction[116] qui s'illustrent particulièrement dans la transformation de l'offre commerciale[117]. Comme l'a montré Sylvie Tissot à propos de Boston, le « meilleur » des bars et restaurants y remplace le « pire », grâce à une mobilisation locale visant la réappropriation et le marquage de l'espace public[118]. La « mixité » (ou « diversité ») sociale y est valorisée, notamment dans l'offre culinaire, tout en renforçant l'entre-soi et l'esthétisation des lieux, qui contribuent à la reconstitution de centralité urbaine. Résultant pour partie de mobilisations privées et associatives, la transformation du tissu commercial est également prise en charge par les pouvoirs publics[119], qui accompagnent ainsi les processus de gentrification[120].

L'organisation des espaces culturels varie elle aussi en fonction de leur inscription spatiale, qui produit des effets d'homologie[121] entre les représentations sociales associées aux lieux géographiques et aux productions artistiques, le profil social des résident·e·s et les « publics » potentiels. A Paris, l'opposition entre pôles traditionnel et avant-gardiste au sein de l'espace du jazz recoupe ainsi la division spatiale entre le Quartier latin bourgeois et Nord-Est de la capitale[122]. A Chicago (Etats-Unis), la recherche de l'authenticité structure et hiérarchise l'espace du blues[123]. La localisation des salles, dans des quartiers où dominent les catégories populaires ainsi que des individus Afro-américains, ou dans le centre touristique de

[115] Catherine Bidou-Zachariasen (ed.), *Retours en ville : des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres, Paris,* Paris, Descartes & Cie, 2003 ; Marie-Hélène Bacqué et Yankel Fijalkow, « En attendant la gentrification, discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociologie et sociétés*, 2006, vol. 63, p. 63-83 ; Jean-Yves Authier et Catherine Bidou-Zachariasen, « Éditorial. La question de la gentrification urbaine », *Espaces et sociétés*, 2008, vol. 132-133, n° 1, p. 13-21 ; Marie Chabrol et al., *Gentrifications*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

[116] Nathan Marom, « Relating a City's History and Geography with Bourdieu: One Hundred Years of Spatial Distinction in Tel Aviv », *International Journal of Urban and Regional Research*, 2013, p. 1-19 ; Anaïs Collet, *Rester bourgeois: Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, Paris, La Découverte, 2015.

[117] Sharon Zukin, *Landscapes of Power: From Detroit to Disneyland*, Berkeley, University of California Press, 1991 ; Phil Hubbard, *The Battle for the High Street*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2017.

[118] Sylvie Tissot, *De bons voisins. Enquête dans un quartier de la bourgeoisie progressiste*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 248-266 en particulier.

[119] Qui tentent par exemple de limiter et remplacer le commerce dit « ethnique » dans le 18e arrondissement de Paris, voir Marie Chabrol, *De nouvelles formes de gentrification ? Dynamiques résidentielles et commerciales à Château-Rouge (Paris)*, Thèse de Géographie, Université de Poitiers, Poitiers, 2011.

[120] Loretta Lees et David Ley, « Introduction to Special Issue on Gentrification and Public Policy », *Urban Studies*, 2008, vol. 45, n° 12, p. 2379-2384 ; Anne Clerval et Antoine Fleury, « Politiques urbaines et gentrification, une analyse critique à partir du cas de Paris », *L'Espace Politique*, 2009, n° 8 ; Matthias Bernt, « The "Double Movements" of Neighbourhood Change: Gentrification and Public Policy in Harlem and Prenzlauer Berg », *Urban Studies*, 2012, vol. 49, n° 14, p. 3045-3062.

[121] Christophe Charle, « Situation spatiale et position sociale: essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIXème siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 13, n° 1, p. 45-59.

[122] Wenceslas Lizé, « Le goût jazzistique en son champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 60-87.

[123] David Grazian, *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

la ville, conditionne grandement l'appréciation de leur « authenticité ». Les centres géographiques délimités offrent également des espaces accueillants pour les « cercles »[124] ou « clusters »[125] artistiques.

Les lieux culturels, en transformant les représentations associées aux quartiers et les mobilités dans la ville, sont parties prenantes de ces dynamiques. Le rôle des intermédiaires, par la définition des programmations[126], est donc central. Evoqués par les travaux abordant la gentrification, ils y apparaissent le plus souvent par la bande. La comparaison entre deux villes, dans lesquelles la transformation urbaine arbore des visages différents, et leurs salles de musique, éclaire ainsi les liens entre « conquêtes » et « frontières » artistiques et urbaines, pour reprendre le mot de Neil Smith[127]. L'étude conjointe des processus de hiérarchisation au sein des champs musicaux, des trajectoires et propriétés des intermédiaires culturels et de l'inscription spatiale des salles éclaire ainsi la construction d'homologies entre territoires urbain et culturel, la façon dont l'espace social est « réifié »[128] ou « produit »[129]. En retour, on analyse également la traduction des divisions urbaines dans les luttes de classement propres aux sous-champs musicaux, afin de produire des effets de radicalité et de distinction[130].

[124] Charles Kadushin, « Networks and Circles in the Production of Culture », *American Behavioral Scientist*, 1976, vol. 19, n° 6, p. 769-784.
[125] Bas van Heur, « The Clustering of Creative Networks: Between Myth and Reality », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 8, p. 1531-1552 ; Carl Grodach et al., « The location patterns of artistic clusters: A metro- and neighborhood-level analysis », *Urban Studies*, 2014, vol. 51, n° 13, p. 2822-2843.
[126] L'ouverture du lieu culturel le 6B à Saint-Denis, dont la programmation *« correspond aux habitus des classes moyennes dotées d'un capital culturel élevé »*, exemplifie les conséquences des effets d'homologie dans les représentations associées au quartier, Lina Raad, « Investissement dans la vie locale des classes moyennes et appropriation de l'espace en banlieue rouge parisienne », *Urbanités*, octobre 2015, p. 8 pour la citation.
[127] Neil Smith, *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*, London; New York, Routledge, 1996.
[128] Pierre Bourdieu, « Effets de lieu » dans Pierre Bourdieu (ed.), *La misère du monde*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 159-167.
[129] Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 15-32.
[130] A l'image de ce phénomène à New York : « De niche – interstitielle – [le quartier de Soho] va devenir scène – polarisant les attentions. Bref, il va acquérir une valeur territorialisante pour ces jeunes "entrants" ; c'est-à-dire être mobilisé comme espace où leur identité d'artistes d'avant-garde se donnera à voir et se "patentera" mieux qu'ailleurs. » Voir Jean Samuel Bordreuil, « Soho, ou comment le village devint planétaire », *Villes en parallèle*, 1994, n° 20-21, p. 145-181, cité par Jean-Yves Authier, « La question des "effets de quartier" en France. Variations contextuelles et processus de socialisation » dans Jean-Yves Authier, Marie-Hélène Bacqué et France Guérin-Pace (eds.), *Le quartier : enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, la Découverte, 2006, p. 206-216.

E. Une analyse transversale de deux espaces musicaux en interaction

En conclusion de cette section sur les axes de questionnement de la thèse, l'organisation des espaces musicaux à Paris et Berlin est abordée de façon succincte. Deux outils sont proposés. Un schéma récapitule de façon simplifiée l'écologie des espaces musicaux de Paris et Berlin (voir Figure 2 p. 34) : il symbolise les principaux agents et leurs interrelations, dans un système d'intermédiation généralement invisible pour les non-initié·e·s. Ce schéma est commenté. Il est suivi d'un tableau qui synthétise les matériaux d'enquête recueillis dans le cadre de la thèse et offre une vue d'ensemble de la démarche transversale adoptée (voir Tableau 1, p. 35).

Figure 2. Schéma des agents en interaction dans les espaces musicaux parisiens et berlinois

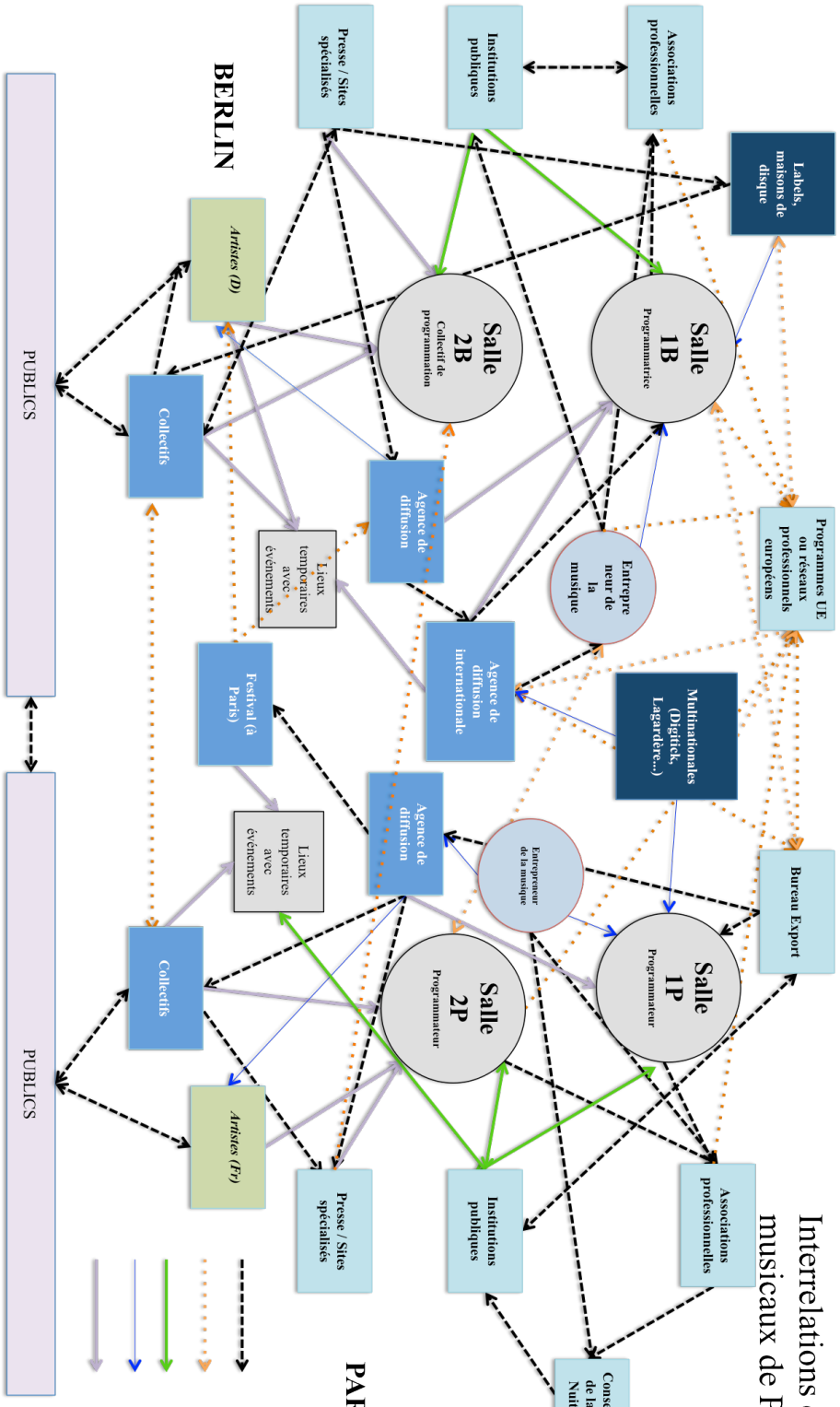


Tableau 1. Récapitulatif des matériaux empiriques mobilisés dans la thèse

MATERIAU EMPIRIQUE DE LA THESE		Berlin	Paris
Salle N	Lieux	**Base de données recensant 196 salles, 5 variables** **Cartes** Inscription aux newsletter des salles recensées si possible, consultation régulière des programmations	**Base de données recensant 217 salles, 45 variables** (deux ACM) **Cartes** Inscription aux newsletter des salles recensées si possible, consultation régulière des programmations **24 observation**s du travail des intermédiaires/personnels et des événements à l'Arbuste, petite salle de rock dans l'Est parisien (observation de 5 semaines 05 et 09.2014)
	Intermédiaires	**29 entretiens** avec programmateurs et programmatrices, dont 1 avec une programmatrice dont la salle est détenue par une multinationale	**27 entretiens** avec programmateurs et programmatrices, dont 4 avec des intermédiaires dont la salle est gérée par une agence appartenant à des "entrepreneurs de la musique"
	Evénements	**64 observations** d'événements dans des salles différentes, dont 11 en accompagnant le programmateur d'un grand club	**128 observations** d'événements dans des salles différentes
Lieux temporaires avec événements		**5 observations** lors d'événements dans des lieux temporaires Consultation régulière des programmations et des nouveaux espaces	**10 observations** lors d'événements dans des lieux temporaires Consultation régulière des programmations et des nouveaux espaces
Collectifs (sans salle)		**1 entretien** avec programmatrice de collectif, sans salle	**2 entretien**s avec programmateurs de collectifs ou agence de promotion sans salle
Agence de diffusion internationale		**1 entretien** avec un manager français dans une agence de taille moyenne qui organise les tournées de groupes de musiques rock, électroniques, expérimentales en France, Allemagne et Royaume-Uni	
Festival			**1 entretien** avec le directeur d'un festival de jazz, sans salle parisienne
Artistes			**Base de données recensant les propriétés des artistes se produisant dans 330 événements** ayant lieu dans 18 salles et 4 festivals de jazz en mai 2013. Sont recensés notamment le lieu de résidence, nationalité, sexe, type de musique. **Analyse (qualitative) des textes de présentation** (programmes) des artistes se produisant lors des concerts de jazz codés.
Programmes UE ou réseaux professionnels européens		**1 entretien** avec un directeur et programmateur de grande salle, également directeur d'une agence d'expertise à destination des municipalités (hors et en Allemagne)	**1 entretien** avec un membre dirigeant des Pierrots de la Nuit et du Réseau des Musiques Actuelles (MAP), appartenant également à des réseaux européens, missionné par le MAEE de promouvoir le « développement du tourisme nocturne en France »
		1 entretien avec un conseiller musique du Bureau Export français **Analyse liste événements** produits par le Bureau Export à Berlin (variables : date, artistes, lieux) entre 2004 et 2014 *(non présentée dans la thèse, mais informative)*	
Institutions publiques		**1 entretien** MusicBoard Berlin **Analyse rapports de subvention** publique du Sénat de Berlin	**6 entretiens** (administration Mairie de Paris, Délégué à la Nuit de la Mairie, Ministère de la Culture et de la Communication, ARCADI, Office National de Diffusion Artistique) **Observation** de la séance d'ouverture du Conseil de la Nuit (12.2014) **Analyse des documents** et études produits par pouvoirs publics
Associations professionnelles		**1 entretien** Berlin Club Commission **Consultation des études** sur la scène musicale et mémos à propos de la réglementation allemande **Observation des rencontres professionnelles** du Berlin Music Week (2013, 1 journée)	**5 entretiens** (Cultures Bar-Bars, Centre National des Variétés et du Jazz, Technopol, entretiens Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles **Consultation des rapports d'activité et études** sur la scène musicale ; Données CNV sur les salles subventionnées **Observation** de rencontres professionnelles (2015, 2 demi-journées)
Presse / Sites spécialisés		**1 entretien** avec le directeur d'un média en ligne portant sur les musiques contemporaines et expérimentales, également programmateur d'un festival hors Allemagne et promoteur d'événements musicaux à Berlin **Lecture régulière** de médias annonçant les événements musicaux, sites spécialisés et presse publirédactionnelle etc. Consultation des articles parus sur les événements observés.	**1 entretien** avec le co-fondateur d'un média qui dispose d'un site en ligne et d'un magazine paraissant tous les deux mois, également promoteur d'événements musicaux à Paris **Lecture régulière** de quotidiens nationaux, médias annonçant les événements musicaux, sites spécialisés et presse publirédactionnelle etc. **Revue de presse** (via Europresse) sur la "nuit" à Paris. Consultation des articles parus sur les événements observés.
PUBLICS		**5 entretiens** avec des « insiders », publics connaisseurs de la scène berlinoise Observation des publics et discussions informelles lors des événements	**2 entretiens** avec des publics de la salle observée pendant 5 semaines Observation des publics et discussions informelles lors des événements

Différents agents entrent en jeu dans l'organisation d'un concert : par exemple, un programmateur prend contact avec un « promoteur » local ou national (agence de diffusion), qui lui « vend » le concert d'un groupe de musique étranger, *managé* par une agence de diffusion internationale, elle-même gestionnaire d'une salle de spectacle dans une autre ville.

Les interactions entre les diverses catégories d'agents qui participent aux espaces musicaux de Paris et de Berlin sont de différentes natures. D'une part, les pouvoirs publics régissent les salles de musique en réglementant leur activité (horaires, etc.), mais aussi par l'octroi de subventions (**flèche verte**). Les salles coopèrent (**flèche noire en pointillés**) entre elles et avec d'autres entités, telles que les agences de diffusion, des collectifs d'artistes et d'organisateurs de soirées sans salle fixe : les intermédiaires se connaissent, fréquentent les événements des uns et des autres, organisent des festivals de façon conjointe, même s'ils sont souvent mus dans le même temps par des relations de concurrence. L'interaction entre les groupes permet l'organisation d'événements musicaux (**flèche mauve**), à l'initiative directe des artistes, ou par le biais de collectifs, d'agences de diffusion, d'organes de presse, etc.

Les relations entre agents de l'espace musical ne se limitent pas au cadre local (Paris ou Berlin), voire dépassent même le cadre national (**flèche orange en pointillés**). Par exemple, les agences de diffusion parisiennes sont en contact avec des salles à Berlin, afin d'y produire des concerts. Ou encore, le Bureau Export, subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, soutient le rayonnement de la culture française à l'étranger et s'emploie à faciliter les tournées d'artistes à l'extérieur des frontières, y compris à Berlin. Des associations professionnelles structurées à l'échelle européenne, tel que le Europe Jazz Network (qui regroupe 114 organisations – clubs, festivals, promoteurs – dans 33 pays), ou encore des programmes européens, à l'instar de Creative Europe, épaulent le développement de liens transnationaux. De même, la presse et les sites spécialisés véhiculent des informations à propos d'autres espaces musicaux (en particulier à Paris, à propos de Berlin), qui contribuent aux représentations entretenues à propos de l'espace musical local, de sa position par rapport à celui d'autres villes et au sein du marché musical transnational.

Finalement, une dernière forme qui lie les agents des espaces musicaux est la participation financière qu'ont certains dans le capital des autres (**flèche bleue**, « lien de propriété »). Ainsi, Vivendi (auquel appartient le label de musique Universal Music) a racheté la marque de l'Olympia et assure la gestion de ce lieu parisien. La salle Pleyel est, quant à elle, gérée par Fimalac (société holding côtée à la Bourse de Paris, dirigée par Marc Ladreit De Lacharrière). Sa réouverture récente a été assurée par Benjamin Biolay, dont les tournées

sont organisées par Auguri Productions, qui appartient également à Fimalac. Parmi ces agents qui détiennent ou gèrent d'autres entités se trouvent des entreprises, ainsi que des « entrepreneurs de la musique », individus (tels qu'Olivier Poubelle) qui sont à la tête de multiples entreprises de taille moyenne, œuvrant essentiellement dans le domaine musical ou des sorties nocturnes.

L'approche transversale de ces deux espaces musicaux permet ainsi d'analyser les interactions entre eux et entre les différentes catégories d'agents, tout en articulant les quatre axes de réflexion exposés.

2. Définir et hiérarchiser des territoires. Problématique et hypothèses

La thèse articule donc quatre grands questionnements. Tout d'abord, elle interroge les phénomènes de délimitation et de hiérarchisations au sein des territoires musicaux, objectivés à travers les événements et salles de musique *live*. Deuxièmement, elle questionne les formes du développement professionnel, la division du travail de programmation et donc la délimitation des territoires professionnels. Troisièmement, elle analyse ensemble la structure des sous-champs musicaux et les représentations de deux villes insérées dans la globalisation des échanges économiques, marchands et culturels. Finalement, la thèse aborde les relations entre les territoires urbains et le phénomène musical.

Ces axes de réflexion distinguent ainsi trois types de territoires : musicaux, professionnels et urbains. La **problématique centrale** de la thèse questionne la *définition et la hiérarchisation de ces territoires*. Comment ces territoires sont-ils définis et par qui ? Ces opérations de définition contribuent-elles aux hiérarchies sociales entre territoires ? Et comment s'articulent les phénomènes de définition et de hiérarchisation entre les territoires musicaux, urbains et professionnels ?

On interroge ainsi les processus sociaux qui sont à l'origine et qui participent au durcissement des frontières et à la constitution de hiérarchies et de classements entre territoires. La premier processus délimite ou modifie les contours, le contenu, la forme du territoire. Elle peut s'effectuer par des phénomènes d'exclusion et d'inclusion ou encore par la transgression de frontières préétablies. Cette première opération peut ensuite contribuer à la hiérarchisation – la redéfinition des territoires est ensuite susceptible d'influer sur les représentations qui lui sont liées et de permettre ou de contrer l'accumulation de ressources qui sont destinées à renforcer son capital symbolique. Pierre Bourdieu rappelle que *« [t]oute espèce de capital (économique, culturelle, sociale) tend (à des degrés différents) à fonctionner comme capital symbolique (en sorte qu'il vaudrait peut-être mieux parler, en toute rigueur, d'*effets symboliques du capital*) »* et que toute espèce de capital devient symbolique lorsqu'elle *« est méconnue en tant que capital, c'est-à-dire en tant que force, pouvoir ou capacité d'exploitation (actuelle ou potentielle), donc reconnue comme*

légitime »[131]. Comment les luttes autour de la définition des territoires participent-elles à la constitution de leur capital symbolique, et donc à leur hiérarchisation par ce moyen ? Les transferts de capital symbolique entre territoires musicaux, professionnels et urbains contribuent-ils à faire méconnaître ces opérations de hiérarchisation ? De nombreux agents participent à ces processus collectifs de définition et de hiérarchisation (artistes, publics, habitant·e·s, pouvoirs publics, entreprises privées, etc.), quoique notre analyse se préoccupe avant tout des intermédiaires et de leurs salles de musique. En ce qui concerne la musique, ces derniers sont au centre des relations entre les différents agents concernés et eux seuls permettent d'articuler l'analyse conjointe des territoires musicaux, professionnels et urbains.

Finalement, ces opérations de définition et de hiérarchisation se déploient à plusieurs niveaux : local, mais aussi national, international et transnational. A Paris comme à Berlin, elles sont instrumentalisées et nourrissent le capital symbolique et les représentations à propos des capitales culturelles, afin d'affirmer (voire tenter de créer) leur stature de ville globale par rapport aux autres métropoles européennes. La thèse s'attache à décrire ces opérations de définition et de hiérarchisation, en formulant trois hypothèses :

La première hypothèse questionne l'articulation et l'homologie entre les processus de définition et de hiérarchisation des territoires musicaux, professionnels et urbains. Par exemple, en quoi la division du travail entre intermédiaires et les réseaux qui les lient influent sur le contenu des programmations et leur valorisation ? Quelle est la relation entre la localisation spatiale des salles et les hiérarchies musicales ? Quels agents participent à ces phénomènes croisés de hiérarchisation et comment ?

La seconde hypothèse postule que le contexte (social, urbain, politique, historique, économique, etc.) des deux villes produit des opérations de définition et hiérarchisation distinctes, mais parfois homologues : ainsi, dans les deux capitales, la création de lieux ou l'organisation d'événements musicaux dans des quartiers populaires révèlent des représentations au sein du sous-champ qui associent « conquête » urbaine (à travers la référence à la gentrification) et avant-garde musicale. Toutefois, l'histoire des sous-champs musicaux et des deux villes produit des définitions distinctes des territoires musicaux : ainsi, l'espace des salles de musiques électroniques à Paris n'est pas nécessairement homologue à celui que recouvrent les clubs (même électroniques) à Berlin.

[131] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 285.

La troisième hypothèse considère la définition et la hiérarchisation des territoires à différentes échelles, en mobilisant les concepts de champ, de capitale culturelle et de ville globale. Comment s'incarnent ces opérations de définition et de hiérarchisation au niveau du quartier, de la ville, par rapport à l'autre capitale ? Quels échanges, quelles hiérarchies circulent entre Paris et Berlin ? De quelles façons les intermédiaires ou les gouvernant·e·s tentent-ils de faire reconnaître le capital symbolique du sous-champ musical à l'échelle internationale ? Comment les hiérarchies propres au champ musical transnational sont-elles réinscrites dans les sous-champs de deux villes ?

3. Méthode

> *« Il reste que, lue de très près, l'image n'est pas aisée à déchiffrer dans le tapis. Dans cette profusion de détails, qu'est-ce qui est important et qu'est-ce qui ne l'est pas ? […] de la grande histoire – de l'histoire tout court – [l'historien] ne perçoit que le désordre. »*[132]

Cette recherche questionne les mécanismes professionnels, économiques, politiques, sociaux et urbains qui font d'une ville une entité culturelle et globale. Sont ainsi étudiées les opérations de définition et de hiérarchisation qui touchent les territoires artistiques, professionnels et urbains. La méthodologie utilisée a permis de construire – de façon conceptuelle et théorique[133] – un objet qui était au départ cadré par un contrat doctoral subventionné par le projet PICRI « Les publics de la musique classique au XXI^e^ siècle », dirigé par Stéphane Dorin. Le sujet de cette thèse s'est progressivement élargi : les salles de musique, comprenant ici des esthétiques diverses, offrent un regard décalé sur la constitution des publics d'un même genre musical. La spatialisation de l'analyse a également transformé les problématiques de recherche.

Afin de répondre aux questionnements précédemment évoqués, sur la définition et la hiérarchisation des territoires, différentes techniques d'enquête ont été employées (voir Tableau 1, p. 35). L'articulation entre méthodes (observation ethnographique, constitution de bases de données, entretiens semi-directifs, cartographie) naît d'un raisonnement transversal, soucieux de joindre plusieurs échelles et des angles d'observation qui s'entrecroisent dans la réalité : enjeux locaux, nationaux ou internationaux ; histoires individuelles et collectives ; relations entres publics, artistes et intermédiaires. Ainsi, des événements musicaux de tous types ont été observés (N=231 ; dont Berlin, n=69 ; Paris, n=162) et des entretiens semi-

[132] Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social » dans Jacques Revel (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 1996, p. 15-36 ; p. 35 pour la citation.
[133] Cette réflexion s'appuie donc sur un principe de l'histoire croisée, dans laquelle méthodes et théories sont indissociables. Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, vol. 1, Histoire, Sciences Sociales, p. 7-36.

directifs réalisés avec différentes catégories d'agents (N=86 ; dont Berlin, n=40 ; Paris, n=46), en particulier les programmatrices et programmateurs. Les salles de musique et certaines de leurs propriétés ont été recensées et analysées (Berlin, n=196 salles ; Paris, n=217 salles). Les programmations des salles de jazz parisiennes font l'objet d'une exploration statistique spécifique, qui détaille en particulier les caractéristiques des artistes s'y produisant (n=330 événements). Ces matériaux sont complétés par quelques observations d'événements professionnels ou institutionnels, la consultation régulière de la presse, des sites spécialisés dans les sorties musicales et des documents et études produites par diverses institutions (municipalité, associations professionnelles). Finalement, dans les deux villes, une attention particulière est attachée aux données statistiques portant sur leur composition sociale et la répartition urbaine des groupes sociaux, afin d'éclairer la cartographie des deux espaces musicaux (Berlin, n=3 cartes ; Paris, n= 5 cartes).

Dans un premier temps, la méthode comparative est explicitée. Ce sont à la fois deux sous-champs musicaux (Paris et Berlin) qui sont confrontés, mais aussi leurs différents genres musicaux. Ensuite, je reviens sur l'objectivation des deux espaces musicaux, au moyen de la recension et de la cartographie des salles, de l'analyse statistique et de l'observation des événements musicaux. Puis sont évoquées l'étude des trajectoires et des représentations des intermédiaires, ainsi que celle des enjeux qui structurent les sous-champs musicaux, grâce à la réalisation d'entretiens semi-directifs.

A. Comparer la musique à Paris et Berlin

La réflexion interroge la définition et la hiérarchisation de territoires urbains, artistiques et professionnels. La comparaison entre deux grandes villes paraissait la mieux à même de révéler les spécificités des processus qui leur permettent de s'imposer (ou tenter de) comme capitales musicales. Qu'est-ce que ces phénomènes doivent à l'organisation locale des intermédiaires et à la (non)structuration du groupe professionnel ? Ou encore au marché immobilier, à la structure urbaine, à la composition sociale de la population ? Dans le concert souvent emphatique des grands récits produits par les artistes, les représentants touristiques et culturels, ou les pouvoirs publics, la comparaison dénaturalise des récits mythifiés destinés à mettre en scène la grandeur d'une ville. Sont emblématiques de ces représentations les messages brandis pendant les défilés qui ont suivi les attentats du 13 novembre 2015 et la

célébration médiatique d'un art de vivre « à la française », symbolisé par la « jeunesse du 11e arrondissement » et la festivité de ses bars et concerts.

Pourquoi « choisir » deux capitales nationales ? Paris s'inscrit dans un pays au fonctionnement politique très centralisé, cette organisation se traduisant dans la polarisation francilienne (voire parisienne) des champs culturels[134]. A l'inverse, Berlin offre le cas d'une ville récemment réunifiée, capitale « en attente »[135], au sein d'un Etat travaillé *« tout à la fois par des mouvements de centralisation et de décentralisation »*[136], qui comporte en outre d'autres métropoles économiques plus puissantes. Elle est de surcroît *« arm aber sexy »* (pauvre mais sexy, selon les termes de Klaus Wowereit, l'ancien maire de la ville en 2004), c'est-à-dire bien moins dotée économiquement que sa contrepartie française (voir Encadré 1). L'histoire au XXe siècle, le statut de capitale administrative, ainsi que la composition sociale et l'histoire des champs culturels divergent. Choisir d'étudier ces deux villes non seulement démultiplie les paramètres de la comparaison, mais illustre aussi la complexité des phénomènes sociaux et urbains dans lesquels se déploient les champs culturels.

Encadré 1. La morphologie urbaine et sociale de Paris et de Berlin

La morphologie sociale et urbaine de Paris et de Berlin distingue fortement ces deux capitales, cependant, pour des raisons historiques différentes, chacune est partagée par une fracture entre Est et Ouest de la ville. A Berlin, celle-ci s'ajoute à l'opposition entre *Innen-* (le centre) et *Aussenstadt* (l'extérieur), délimitée par le Ring (ligne ferroviaire circulaire entourant le centre). A Paris, où Nord-Est s'oppose particulièrement au Sud-Ouest, la partition la plus clivante est également symbolisée par le boulevard périphérique, qui délimite *intramuros* et « banlieues » de la ville, faisant office de coupure sociale, économique et symbolique[137] malgré l'avènement prochain du Grand Paris. Si la composition sociale de Berlin et de Paris est en évolution, cette dernière apparaît toutefois dominante par rapport à la capitale allemande en termes économiques, mais aussi de densité de population.

Berlin (892 km^2) est beaucoup plus grande que Paris (105 km^2), cependant la superficie de l'*Innenstadt* (101 km^2), où se trouvent la plupart des salles de musique, est analogue à celle de Paris *intramuros*. En outre, la densité de population à Berlin est plus faible, avec 3 836 habitant·e·s par km^2 en 2013, soit plus de cinq fois moins que Paris, qui atteint 21 258 habitant·e·s par km^2 en 2012 ; c'est effectivement l'une des villes les plus densément peuplées au monde. La densité de population parisienne est deux fois supérieure à celle du seul *Innenstadt* de Berlin[138].

[134] Quoiqu'elle soit en recul depuis 20 ans, la part des professions culturelles résidant en Ile-de-France est de 42% en 2011, soit le double par rapport à la population active. En ce qui concerne les professionnel·le·s technico-artistiques des spectacles, cette concentration monte à 53%. Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, 2014, vol. 6, no 6, p. 8.

[135] Boris Grésillon et Dorothée Kohler, « Berlin, capitale en attente », *Hérodote*, 2001, vol. 101, no 2, p. 96-121.

[136] Anne-Marie Le Gloannec (ed.), *L'Etat en Allemagne : la République fédérale après la réunification*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2001, p. 14.

[137] A propos de l'Ile-de-France (données 1999), voir Edmond Préteceille, *La division sociale de l'espace francilien*, Paris, Observatoire sociologique du changement, 2003.

[138] Voir l'étude réalisée par l'Atelier Parisien d'Urbanisme, « Déplacements dans les villes européennes », 2004, http://www.apur.org/sites/default/files/documents/156.pdf, consulté le 02.01.2016.

Les deux villes rassemblent des populations aux niveaux de vie contrastés[139], la capitale française comportant des résident·e·s bien plus doté·e·s en capital économique. Le revenu disponible mensuel moyen par ménage est de 4 122 euros[140] (bien que la médiane soit à 2 835 euros)[141], alors que le revenu mensuel moyen par ménage à Berlin est de 1 650 euros[142], soit un rapport d'environ 2,5 entre les deux villes. Dans la capitale française, les écarts économiques sont très importants : en 2012, le revenu mensuel médian par ménage le plus élevé se trouve dans le 7e arrondissement (6 230 euros). Il est 2,6 fois supérieur à celui du 19e arrondissement (2402 euros)[143], dans une ville où les revenus des 10% de ménages les plus dotés sont en moyenne 6,9 fois plus élevés que ceux des 10% les moins dotés. A Berlin, le revenu mensuel moyen par ménage le plus élevé dans le *Bezirk* de Steglitz-Zehlendorf (2 075 euros) est seulement 1,4 fois plus important que celui du *Bezirk* de Neukölln (1 450 euros).

Paris *intramuros* concentre les habitant·e·s les plus dotés, reléguant les ménages les plus précaires dans la Petite couronne et certains départements environnants. A titre d'exemple, la part de cadres et professions intellectuelles et supérieures (CPIS) (27,7%) dans la population parisienne de 15 ans ou plus, est largement supérieure à la moyenne nationale (8,8%) ou même celle constatée en Île-de-France (17,1%)[144]. Anne Clerval souligne que les CPIS représentent 32% des emplois parisiens, alors qu'ils constituent 42% des actifs résidents et sont donc à ce titre surreprésentés au sein de la capitale[145]. Cette tendance s'accentue depuis les années 1980 et indique que l'embourgeoisement de la ville n'est pas uniquement dû au type d'emploi qui s'y développe.

Au contraire, à Berlin, les populations les plus fragiles économiquement se sont traditionnellement concentrées dans le centre de la ville. Du temps de la séparation de la ville, le Centre-Ouest, à proximité du Mur, rassemblait les catégories populaires (ouvrières, immigrées, ménages à bas revenus). A l'Est, les quartiers centraux délabrés se distinguaient des nouveaux complexes périphériques de logements socialistes, où étaient surreprésentés des individus dotés d'un haut niveau d'études[146]. Berlin Ouest a en outre accueilli une part importante de *Gastarbeiter* dans ses usines, travailleurs immigré·e·s issu·e·s notamment de Turquie. Ces populations sont fortement touchées par le démantèlement de l'industrie berlinoise à partir des années 1980, ce qui mène à un taux de chômage élevé dans certains quartiers de Berlin. Les arrondissements de Kreuzberg, Wedding et Neukölln sont historiquement ceux où se sont implantées les populations immigrées à Berlin Ouest. Selon Stefan Lanz, *« les décideurs des politiques de la ville ont tacitement accepté le développement de zones dites de trouble, faiblement équipées, afin de décourager plus d'immigration. »*[147] En 2013, Kreuzberg, Neukölln et Wedding (ainsi que Tiergarten) demeurent les lieux de résidence d'individus touchés par des difficultés socioéconomiques ou dont les ressources sont moindres. Les catégories les plus favorisées se situent plus souvent à l'extérieur du centre de la ville, et en particulier à l'Ouest.

Le sort d'arrondissements centraux anciennement situés à Berlin Est, tels que Mitte, Prenzlauer Berg et Friedrichshain, diffère nettement de ceux situés au Centre-Ouest. Si le gouvernement de la RDA a érigé de grands ensembles en périphérie de Berlin, tel que celui de Marzahn ou de Hohenschönhausen (150 000 habitant·e·s chacun), les quartiers du centre ont été peu entretenus. Après la chute du Mur, la réhabilitation du

[139] Edmond Préteceille, « La ségrégation sociale a-t-elle augmenté ? La métropole parisienne entre polarisation et mixité », *Sociétés contemporaines*, 2006, vol. 62, n° 2, p. 69-93.
[140] Données INSEE, revenus disponibles localisés de 2011, champ : ménages fiscaux (hors ménages en communauté et sans abri) dont le revenu déclaré est positif ou nul, traitement complémentaire de l'auteure.
[141] Données INSEE-DGFIP, revenus fiscaux localisés des ménages de 2011, traitement complémentaire de l'auteure.
[142] Données de 2013, voir *Die kleine Berlin-Statistik*, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg, Berlin, 2014, p. 28.
[143] Données 2012, Fichier Localisé Social et Fiscal (FiLoSoFi), Sources : Insee-DGFIP-Cnaf-Cnav-CCMSA.
[144] Source : Insee, RP2011, exploitation complémentaire par l'auteure.
[145] *Paris sans le peuple. La gentrification de la capitale*, Paris, La Découverte, 2013. Cet ouvrage livre l'histoire et la sociologie urbaines détaillées de la ville de Paris, en liant de manière inspirante l'analyse de ces questions à celle des rapports de pouvoir économiques, de classe, mais aussi de « race ».
[146] Alexis Lebreton et Grégory Mougel, « La gentrification comme articulation entre forme urbaine et globalisation : approche comparative Londres/Berlin », *Espaces et sociétés*, 2008, vol. 132-133, n° 1, p. 57-73.
[147] « Kreuzberg, a working-class neighborhood adjacent to the Wall and thus dislocated both spatially and infrastructurally, was branded a West Berlin "ghetto." It provides an object lesson in a neighborhood's quick transformation into an immigrant area through the combined workings of its proximity to the Wall, state policy, a profit-driven real estate industry, and institutionalized racism. […] In other words, the city's policy makers tacitly accepted the development of so-called trouble hotspots with poor infrastructure in order to deter further immigration. » Traduction de l'auteure. Stephan Lanz, « Inclusion and Segregation in Berlin, the "Social City" » dans *Transnationalism and the German City*, New York; Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2014, p. 60.

bâti de ces quartiers, en parallèle de la dérégulation des politiques d'aide au logement, de l'ouverture du marché immobilier aux investisseurs privés et de l'expiration de baux aux loyers contrôlés, a conduit à l'augmentation importante du prix du logement, notamment dans le centre de Berlin Est[148]. Le déplacement des populations pauvres, en particulier est-allemandes, a donc été particulièrement fort dans le Centre-Est de Berlin, aujourd'hui habité par des individus mieux dotés en capitaux économiques et culturels.

La relation entre les deux villes est également évoquée par les intermédiaires dans deux secteurs. D'une part, la construction de la Philharmonie de Paris (2015) sur le modèle architectural original de celle de Berlin (1963) atteste les circulations en ce qui concerne les musiques classiques, dans lesquelles Berlin occupe une position dominante. D'autre part, alors qu'à la fin des années 2010, les événements musicaux et nocturnes à Paris étaient qualifiés de moribonds, la stature d'un Berlin « renaissant » grâce à la fête et aux musiques électroniques s'affirmait dans les médias (français, anglophones, notamment). Comparer Berlin et Paris éclaire les processus sociaux par lesquels se construisent ces images et ces croyances, en interrogeant la façon dont elles sont traduites dans les sous-champs culturels des deux villes.

Un numéro de la revue *Terrains & travaux* portant sur la comparaison[149] questionne *« ce que comparer veut dire »* et pointe les *« paradoxes de la globalisation »* : dans un monde de plus en plus « globalisé » ou « européanisé », pourquoi comparer ? Ces deux métropoles européennes et capitales nationales montrent que, malgré la concurrence internationale entre villes, qui luttent pour leur visibilité et leur attractivité, et malgré la circulation transnationale d'artistes, les modèles de capitale construits par Paris et Berlin ne sont pas les mêmes. S'inspirant des approches de l'histoire croisée[150], de l'étude des circulations[151], tout en étant vigilante vis-à-vis du risque de nationalisme méthodologique[152], cette recherche propose une comparaison mobilisant différentes échelles. La variation de celles-ci offre une meilleure *« prise en compte de la structure feuilletée du social »*[153], introduisant de façon dynamique

[148] S. Lanz, « Inclusion and Segregation in Berlin, the "Social City" », art cit.
[149] Laure de Verdalle, Cécile Vigour et Thomas Le Bianic, « S'inscrire dans une démarche comparative », *Terrains & travaux*, 2012, n° 2, p. 5-21.
[150] M. Werner et B. Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », art cit.
[151] Nous reviendrons ultérieurement sur les enjeux théoriques et méthodologiques liés à cette notion. Voir notamment Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, vol. 145, n° 1, p. 3-8 ; à propos de circulations d'oeuvres musicales, Christophe Charle, « La circulation des opéras en Europe au xixe siècle », *Relations internationales*, 2014, n° 3, p. 11-31 ; et une mise en garde, Antoine Vauchez, « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale*, 2013, vol. 59, n° 2, p. 9-16.
[152] Andreas Wimmer et Nina Glick Schiller, « Methodological nationalism, the social sciences and the study of migration: an essay in historical epistemology », *International Migration Review*, 2003, n° 37, p. 576-610.
[153] Jacques Revel, « Présentation » dans Jacques Revel (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 1996, p. 7-14; p. 13 pour la citation.

l'historicité des phénomènes observés et l'interrogation des catégories utilisées (comme celle de genre musical).

Prenant l'exemple d'une recherche franco-allemande[154], Michael Werner et Bénédicte Zimmerman affirment l'importance de la réflexivité de chercheur·e·s, qui ne sont jamais situé·e·s à équidistance des objets étudiés et dont les catégories de pensée portent les traces d'une formation nationale. Que dire alors d'une chercheuse ayant étudié principalement en France, réactivant des notions de « langue vivante allemand » (apprise jusqu'à la fin du collège) lors de cours dispensés par la Mairie de Berlin, afin d'initier une enquête de terrain dans un pays et une ville qu'elle connaît peu ? La présente thèse ne revendique pas une comparaison équidistante, terme à terme, entre deux sous-champs musicaux, deux capitales, deux « cultures nationales », car les matériaux collectés divergent entre Paris (lieu de résidence principale entre 2010 et 2017) et Berlin (6 mois en 2012 puis plusieurs mois entre 2013 et 2016[155]). La connaissance des deux villes, de leur fonctionnement, de leur géographie et de leurs sous-champs artistiques diffère également. Comparaison n'est pas raison – la confrontation de deux images mythifiées ne suffit pas à décomposer la façon dont elles sont construites. Mais comme dans l'enquête qualitative[156], de l'analyse de sa propre position émergent des savoirs utiles à la réflexion sociologique (voir Encadré 2). De plus, l'utilisation

[154] « En toute vraisemblance, un chercheur formé en France qui s'engage dans une recherche franco-allemande, ne pourra traiter de manière symétrique les deux côtés, ne serait-ce qu'en raison des effets induits par la maîtrise des subtilités de la langue et des catégories qu'elle véhicule, plus généralement en raison de sa propre insertion dans la société française. Il serait vain et naïf de chercher à se défaire, une fois pour toutes, de ce problème constitutif de toute enquête scientifique. On peut cependant essayer d'en contrôler les incidences à partir d'un travail d'objectivation des rapports multiformes à l'objet – tout en sachant que cette objectivation restera toujours partielle –, afin de mieux maîtriser les biais qu'ils sont susceptibles d'introduire dans les résultats de l'enquête. » M. Werner et B. Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », art cit, p. 20-21.

[155] Les périodes de résidence à Berlin ont été soutenues par le Collège doctoral franco-allemand de l'EHESS, par le biais d'une bourse subventionnant 12 mois maximum sur une période de 36 mois. A trois reprises, j'ai participé à des ateliers (environ trois jours chaque année) de ce Collège, qui permettent aux participant·e·s côté allemand et français de se rencontrer et d'échanger sur les enjeux auxquels est confrontée toute personne qui effectue des terrains entre la France et l'Allemagne. J'ai co-organisé le dernier atelier en 2015. Ces ateliers permettent la rencontre d'autres doctorant·e·s et chercheur·e·s, dans l'optique de tisser des liens entre recherches franco-allemandes, et participent à la socialisation des jeunes chercheur·e·s en ce qui concerne l'accès à différents terrains, la réflexion sur la comparaison, le bilinguisme (ou son absence) etc. Je n'ai toutefois pas été officiellement rattachée à une institution académique lors de mes séjours à Berlin, quoique j'aie participé à quelques séances de séminaires au Centre Marc Bloch, été reçue avec bienveillance par Patrice Veit, ancien directeur du CMB, à plusieurs reprises pour évoquer mon sujet de thèse, et discuté avec plusieurs doctorant·e·s travaillant au CMB, dont Séverine Marguin, également membre du Collège doctoral franco-allemand.

[156] Voir la critique que fait Olivier Schwartz à « l'interprétation tyrannique du paradoxe de l'observateur ». Il fait référence à l'influence de l'observateur sur la situation observée – l'interprétation tyrannique de ce fait paralyserait l'observateur et l'empêcherait d'analyser ce qu'il observe, le conduisant à surévaluer la « vérité » de pratiques ayant lieu en son absence. Olivier Schwartz, « "L'empirisme irréductible", Postface » dans *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan, 1993, p. 271-280 ; ainsi que les réflexions éclairantes de Gérard Mauger, « Enquêter en milieu populaire », *Genèses*, 1991, vol. 6, p. 125-143.

du concept de champ, comme le souligne Gisèle Sapiro[157], permet de penser la comparaison en termes d'homologies structurales entre espaces musicaux, par-delà leurs différences.

A la lumière des matériaux collectés (décrits par la suite), Berlin offre un point de décentrement du regard par rapport à Paris et confronte à la nécessité de penser les phénomènes observés et les catégories utilisées de façon relationnelle. Bien plus riches que ne le laissait présager une situation de départ complexe (du point de vue linguistique en particulier), les données accumulées à Berlin amènent une véritable profondeur d'analyse en contrepoint du cas parisien. La dissemblance des données, prise en compte et analysée dans la recherche, ne doit pas conduire à abdiquer face à la comparaison et à en déduire l'inutilité des conclusions.

Encadré 2. Interroger sa propre position de nouvelle arrivante à Berlin

La position que j'ai occupée en arrivant à Berlin se rapproche fortement de celle d'artistes et autres programmateurs et programmatrices qui quittent leur pays, attiré·e·s par les promesses de la capitale allemande. Nous sommes proches en âge, souvent en termes d'appartenance sociale (plutôt classes moyennes à supérieures), de parcours scolaires (études dans les domaines de la culture, des arts, des lettres, des SHS, généralement jusqu'en master 2), d'origine nationale (principalement pays d'Europe de l'Ouest ou d'Amérique du Nord). A mon arrivée, j'ai suivi nombre des « étapes » qui jalonnent le parcours des nouvelles et nouveaux arrivant·e·s : cours d'allemand (4 heures/jour pendant trois mois) dispensés à bas coût par la Mairie de Berlin, à Neukölln ; colocation avec une Française et une Franco-Suisse-allemande parlant toutes deux l'allemand (étudiantes inscrites dans des universités berlinoises) dont les réseaux sociaux sont mêlés d'Allemand·e·s et de non-Allemand·e·s. Ne disposant pas de rattachement à une université berlinoise, je fréquentais régulièrement un « coworking-space » peu onéreux à Neukölln, qui accueillait principalement des non-Allemand·e·s, plus ou moins récemment arrivé·e·s, nombreu·se/x à ne pas parler la langue (l'anglais dominant les lieux), personnes actives, artistes, en recherche d'emploi ou étudiant, créant diverses *start-up* ou espaces culturels, organisant des événements. Là et dans le cours d'allemand, j'ai rencontré plusieurs étudiantes et artistes (Danoise, Français·es, Israélien·ne·s, Etats-Unien·ne·s) ou travailleurs (Iranien, Lituanien, Italienne) ayant suivi leur conjoint·e allemand·e·s, ou souhaitant développer leur activité dans une ville perçue comme plus accueillante que leur pays d'origine. En parallèle, les entretiens effectués avec des personnes programmant dans des salles, les relations de mes colocataires et la fréquentation d'ancien·ne·s amis Allemand·e·s ont complété le réseau de mes connaissances de nationalité allemande et renforcé ma maîtrise de la langue allemande.

Cette expérience de la ville se rapproche de celle des membres (non-Berlinois et souvent non-Allemands) du sous-champ musical, pour qui Berlin est une « terre promise » (voir chapitre 5). Comme eux, je m'inscrivais d'autant plus facilement dans le milieu musical que nombreux sont les intermédiaires à parler anglais (ce que reflètent les entretiens, effectués pour la plupart dans cette langue, deux seulement en allemand). Arrivant de Paris en 2012, à l'heure où une partie du sous-champ musical se relevait de la pétition « Paris se meurt » (mobilisation collective qui dénonce en 2009 la « mort » de la vie nocturne, on y reviendra), mes représentations à propos de Berlin étaient marquées par l'image d'une ville libertaire et contestataire. Cette vision a influé sur l'enquête, en particulier peut-être sur la nature des entretiens et des questionnements. La sélection des programmateurs et programmatrices de salles enquêté·e·s a été établie afin d'être représentative des différents types de salles du sous-champ. Cependant, les salles « alternatives » y sont mieux représentées que les « commerciales », ce qui résulte du plus faible taux de réponse de ces dernières, mais aussi de ma

[157] Gisèle Sapiro, « Comparaison et échanges culturels. Le cas des traductions » dans Olivier Remaud, Jean-Frédéric Schaub et Isabelle Thireau (eds.), *Faire des sciences sociales. Comparer*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 193-221.

meilleure compréhension et cartographie de ce pôle du champ. La fréquentation de cercles sociaux différents[158] a partiellement contré ce biais, en diversifiant les observations de salles de musique, ce dont l'analyse a tenu compte.

Le rapport à la musique et à la vie nocturne est souvent perçu comme une évidence pour Berlin, qui s'illustre dans les musiques classiques et électroniques, à l'inverse de Paris, ville-musée qui tenterait de reconstruire son attractivité. Ces représentations ne vont pas sans luttes, particulièrement prégnantes dans la capitale française, où les agents des champs culturel et politique tentent d'affirmer sa valeur musicale à l'échelle internationale. Ils mobilisent à cette fin des comparaisons entre villes effectuées par des cabinets d'étude[159] - notamment entre Paris et Berlin. Ainsi, *« [l]'engouement actuel pour la comparaison en dehors des sphères de la recherche appelle à une vigilance épistémologique et probablement, à une réflexivité plus grande. »*[160] Plusieurs enquêtés à Paris ont manifesté leur intérêt pour cette comparaison. Elle a le plus souvent été comprise (par les programmateurs, représentants de l'Etat ou de la Ville) comme une évaluation, puisque la question posée a presque systématiquement été : *« Et alors ? Berlin, c'est mieux que Paris ou non ? »* Ces remarques soulignent l'enjeu évaluatif de nombreuses comparaisons commandées à des « expert·e·s »[161], instrumentalisées dans la construction d'une image sensée développer les « retombées » économiques ou politiques de la culture. A l'inverse d'une évaluation, cette comparaison porte principalement sur la façon dont les villes et leurs territoires musicaux sont définis et hiérarchisés, par qui, et pour quoi.

La visée « comparative » de cette thèse se prolonge dans la confrontation entre univers musicaux (« la musique classique », « le rock »), à travers les lieux et les styles de vie qui leur sont associés. Ainsi, toutes les esthétiques musicales présentes dans les deux villes sont prises

[158] A titre d'exemple : violoniste et violoncelliste de l'orchestre de la Philharmonie de Berlin ; étudiant·e·s sortant dans des boîtes de nuit « commerciales » ; artiste « queer » et féministe, programmatrice dans un petit lieu alternatif et collectif ; DJ amateures mixant dans des lieux variables, avec des musiques d'artistes de pays d'Afrique, catégorisées en France comme des « musiques du monde » ; programmateur d'un club électro central ayant un important capital social, etc.

[159] A titre d'exemple, voir le rapport commandé par la Mairie de Paris et la Chambre Syndicale des Cabarets Artistiques et Discothèques (CSCAD) : Audrey Chanier et al., *Etude concurrentielle de la vie nocturne des capitales européennes. Rapport sur la compétitivité nocturne de Paris*, Paris, Ecole de Guerre Economique, 2009. Un « benchmarking » et une « matrice SWOT » sont utilisés afin d'évaluer l'attractivité de cinq villes : Amsterdam, Barcelone, Berlin, Londres et Paris. Les conclusions présentées reprennent à leur compte des clichés largement répandus sur les différentes villes, n'ayant apparemment pas perçu la dimension construite de ces représentations, alors même que la commande publique porte, d'une certaine manière, sur la spécification de critères qui pourraient participer à la requalification symbolique de Paris en « capitale nocturne ».

[160] L. de Verdalle, C. Vigour et T. Le Bianic, « S'inscrire dans une démarche comparative », art cit, p. 10.

[161] Les trois auteur·e·s invitent ainsi à « s'interroger sur la perméabilité entre les pratiques de recherche et des préoccupations d'ordre gestionnaire, ainsi que sur la perspective normative dans laquelle s'inscrivent les recherches comparatives en sciences sociales. Le développement du *benchmarking* aiguise en effet la question de savoir s'il est possible de comparer sans évaluer, c'est à dire sans attribuer, implicitement ou explicitement, une valeur normative différentielle aux unités comparées. » *Ibid.*, p. 9-10.

en compte, quels que soient leurs modes de consommation ou leur place dans la hiérarchie culturelle. Analysant la place des institutions théâtrales de différents pays, Christophe Charle souligne la portée heuristique d'examiner la « compétition » avec d'autres lieux musicaux dans la ville ou ailleurs[162], ancrant ainsi sa démarche dans une perspective relationnelle. Comment parler des opérations de définition et de hiérarchisation au sein des champs musicaux, sans analyser les différentes musiques, leurs lieux, les intermédiaires et les luttes pour s'imposer ?

La double comparaison (nationale/musicale) rend compte des opérations de délimitation et de hiérarchisation à l'intérieur des sous-champs musicaux. La recension statistique des salles est de leurs caractéristiques est plus fine à Paris qu'à Berlin. Elle éclaire la construction des frontières entre esthétiques, par la segmentation des lieux et la prescription de catégories d'intervention publiques. La disparité des données entre Paris et Berlin tient aussi à ce que les oppositions musicales ne suivent pas les mêmes lignes de fracture. Alors qu'à Paris, on retrouve de fortes différenciations esthétiques, dans la capitale allemande, l'imposant nombre de clubs distingue par opposition les lieux où les musiques se jouent sans platines, selon des temporalités plus courtes. La scène jazz y est par exemple plus proche de celle des musiques électroniques. Ainsi, le découpage des genres musicaux varie et la comparaison éclaire les luttes de classement qui mènent au durcissement social des territoires esthétiques.

Cependant, la prise en compte de différentes musiques et des salles qui les accueillent élargit considérablement la focale, demandant une adaptation des méthodes utilisées et une autre délimitation de l'objet afin de le rendre praticable dans le temps de la thèse. L'analyse a ainsi été strictement délimitée par les frontières administratives des deux capitales, sans inclure les salles situées dans les environs proches des deux villes[163]. Ces zones *extramuros* sont explorées de façon incidente par le biais des représentations portant sur le « renouveau » des fêtes « en banlieue » (chapitre 2) et dans l'analyse des programmations dans les salles de jazz (chapitre 7). De la même façon, les artistes et les publics apparaissent par le biais de leur présence dans les salles, mais ont été peu interrogés directement (sept entretiens semi-directifs

[162] « a comparative view of opera houses should take into account not only the inner history of the central institution but also the way in which it interfered with other venues, whether in the same town or in other cities. », Christophe Charle, « Towards a comparative approach of musical institutions », disponible en ligne : http://www.academia.edu/5997813/toward_a_comparative_approach_of_musical_institutions, consulté le 31.01.2017.

[163] La place de la musique en Ile-de-France a toutefois été analysée dans le cadre d'un partenariat avec ARCADI et l'analyse de leurs données sur les programmations musicales des « théâtres de villes », voir le numéro « Diversité musicale répartition et territoriale dans les théâtres de ville franciliens », en particulier Myrtille Picaud, « Des genres dans l'espace francilien », *Publication d'ARCADI Ile-de-France*, mai 2016, n° 6, p. 16-21.

avec des publics, interactions informelles avec des artistes ou publics lors d'événements musicaux observés), car la construction de l'objet est centrée sur les salles et intermédiaires. La littérature sociologique, sur les publics, les artistes, les « genres » musicaux et les explorations de différents territoires géographiques, complète donc l'enquête de terrain.

Afin de construire la comparaison, plusieurs techniques d'enquête ont été mobilisées. Elles offrent différents niveaux d'observation des phénomènes de définition des territoires, en permettant de cartographier les espaces musicaux, la répartition sociale et spatiale des esthétiques et de décrire les manières d'entendre la musique lors des événements dans les salles.

B. Objectiver les espaces musicaux de la ville : quantifier, cartographier et observer les salles

Cette recherche s'inscrit dans la continuité des remises en question de la division (voire opposition) entre méthodes dites « quantitatives » et « qualitatives »[164], Florence Weber soulignant qu'elle revêt un caractère davantage institutionnel qu'opératoire[165]. Les méthodes de recueil de données utilisées se sont nourries les unes des autres, à différentes étapes de la réflexion. En l'absence de grandes enquêtes nationales sur les salles de spectacle, les catégories utilisées pour décrire la réalité se sont construites par l'aller-retour permanent entre feuille de calcul, sites internet ou flyers, observation de concerts et entretiens semi-directifs avec les programmateurs et programmatrices.

Dénombrer et repérer les salles

Deux bases de données ont été constituées, destinées au départ à la mémorisation des lieux musicaux et à une meilleure connaissance de leur diversité. Ces derniers rassemblent tous types de salles fermées et globalement pérennes (un bâtiment ou un jardin ouverts deux mois l'été ne sont pas concernés), accueillant au moins un événement musical/semaine, proposant de la musique « vivante ». Celle-ci inclut les musicien·ne·s et chanteur·se·s présent·e·s, les DJs, mais pas l'ordinateur posé dans un coin qui passe une liste de morceaux

[164] Claire Lemercier et Carine Ollivier, « Décrire et compter », *Terrains & travaux*, 2011, n° 2, p. 5-16 ; Yann Renisio et Rémi Sinthon, « L'analyse des correspondances multiples au service de l'enquête de terrain », *Genèses*, 2014, n° 4, p. 109-125.
[165] Florence Weber, « L'ethnographie armée par les statistiques », *Enquête*, 1995, n° 1, p. 153-165.

sur laquelle personne n'intervient. Ces bases de données cherchaient à objectiver l'état réel de l'espace musical dans la ville, parmi la profusion de chiffres qui circulent à propos de Paris comme de Berlin chez les politiques, intermédiaires et chercheur·e·s[166]. Non seulement les sources de ces chiffres sont difficilement identifiables et ne sont pas toujours fiables, mais encore ils font l'objet de luttes d'influence et de visibilité entre grandes villes européennes. Andreas, membre d'associations professionnelles parisiennes et directeur d'une association subventionnée par la Mairie de Paris qui veille sur le « sommeil des riverains » dans les quartiers animés, promouvant ses méthodes auprès de municipalités étrangères, utilise lui aussi des chiffres (sans citer de sources) afin d'imposer la centralité de sa ville :

> « Les gens sont surpris de constater que Paris est la ville qui a le plus grand nombre d'occurrences et d'événements par soir, le plus grand nombre de bars, le plus grand nombre de clubs. Ca les gens sont très surpris. Quand on oppose les chiffres, c'est criant parce que c'est quasiment deux fois Barcelone. » *(Andreas, membre de réseaux professionnels dans la musique, directeur d'une agence chargée de missions de service public pour la Mairie de Paris et membre de fédérations européennes sur les « problématiques de la nuit, du clubbing, de l'entrepreneuriat culturel », une quarantaine d'années, master en médiation culturelle et communication à la Sorbonne Nouvelle, père photographe dans la publicité, mère graphiste dans la publicité, entretien réalisé à Paris le 19.09.2014)*

La recension – si ce n'est exhaustive, du moins suffisamment étendue – des lieux à Paris et Berlin s'avère donc importante dans cette guerre des chiffres. La base de données parisienne (217 salles) est un peu plus développée que celle de Berlin (192 salles). L'instabilité et le taux de renouvellement (ouvertures/fermetures de salles) de ce dernier sont importants, en plus des nombreuses salles de petite jauge, difficiles à repérer – aussi cette liste est-elle plus représentative qu'exhaustive. A des visées comparatives, les deux bases de données contiennent des variables détaillant l'emplacement géographique, la taille de la jauge, la date d'ouverture et le statut juridique des salles. La base de données parisienne (qui détaille notamment les esthétiques programmées) a été soumise à deux analyses factorielles, qui dessinent les oppositions esthétiques (1) et matérielles ou organisationnelles (2) entre salles de musique.

La fiabilité de ces bases de données a été testée en les présentant à différents intermédiaires du sous-champ musical, en les confrontant à des recensions de salles obtenues auprès d'institutions diverses (CNV, Bureau Export français à Berlin, IRMA). Les deux listes de salles ont été constituées en consultant les sites internet des syndicats, groupements

[166] « On dénombre aujourd'hui plus de 36 000 concerts par an dans 700 espaces musicaux à Paris, 4 000 bars et 400 cabarets, clubs ou discothèques, auxquels on peut ajouter les 130 salles de concert parisiennes. » dans Laurent Martin, « Paris de 1945 à nos jours : portrait culturel d'une capitale. Premières réflexions pour une recherche », *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 28 novembre 2016, disponible en ligne : https://chmcc.hypotheses.org/2458.

professionnels ou lobbys ; les agendas dans la presse annonçant les événements musicaux ; la collection *in situ* de tous types de flyers entreposés dans des bars, des lieux de concert, des commerces ; les discussions avec des programmateurs et programmatrices etc.

En outre, afin de mieux repérer les lieux et les représentations des publics à leur propos, plusieurs sources documentaires ont été consultées. D'une part, j'ai épisodiquement lu la presse musicale française (principaux titres relevant des différents genres musicaux), ainsi que la presse nationale (*Le Monde*, *Figaro*, *Libération*), en relevant les articles sur le monde musical, les salles, les événements parisiens. Une revue de presse a également été constituée sur le thème de la « nuit » à Paris (via Europresse). En parallèle, j'ai régulièrement consulté les médias (en français, anglais, allemand) qui recensent les événements ou les lieux dans les deux capitales. Un très grand nombre de sites internet, de magazines en ligne ou distribués gratuitement dans des lieux publics (commerces, métro…) se sont développés dans l'interstice entre les intermédiaires culturels, la presse culturelle et la publicité, certaines marques allant même jusqu'à créer leurs propres médias (par exemple le site *Villa Schweppes* [167]). Proche du publi-rédactionnel, cette presse se contente généralement d'annoncer et de commenter les événements, et en organise parfois à des fins de visibilité, souvent en lien avec des marques. Elle oriente les consommateurs et consommatrices, locaux ou non, noyé·e·s par une offre importante, en quête de soirées « insolites » ou « atypiques »[168] et sa lecture informe sur les événements, les « nouveaux » lieux. Elle me permet également d'objectiver les représentations normatives à propos des « bonnes » sorties, des lieux où « il faut être ». Ainsi, je suis inscrite à de très nombreuses *newsletter* (envoi régulier par courriel d'une lettre d'information sur les événements à venir)[169], lues de façon systématique, et je lis

[167] « c'est là que résident la force et la puissance du concept : transverse, il mixe de l'éditorial, du spectacle, de l'événementiel, de l'activation de marque. Avec, toujours au cœur du projet qui grandit chaque année, la volonté de faire vivre une expérience singulière aux fans et consommateurs de la marque. C'est parce que les internautes ont vite compris que c'était un site de contenus culturels et non un site de marque que la plateforme a très vite rencontré son public : de 700 000 visiteurs uniques en 2012, l'audience est montée à 1,8 million en 2013 et devrait atteindre cette année 3,6 millions. » Stanislas de Parcevaux, directeur marketing d'Orangina-Schweppes, interviewé dans « Villa Schweppes : la montée en puissance d'une marque média », Maud Vincent, *emarketing.fr*, 11.07.2014, http://www.e-marketing.fr/Thematique/Communication-1005/Brand-Content-10025/Breves/Villa-Schweppes-la-montee-en-puissance-d-une-marque-media-243990.htm, consulté le 01.02.2017.

[168] « Les salles de concert atypiques », Louis Michaud et Lorraine Grangette, *Time Out Paris*, 08.04.2015, https://www.timeout.fr/paris/concert-soiree/salles-concert-atypiques, consulté le 01.02.2017.

[169] A titre d'exemple, la liste de la plupart des newsletter auxquelles je suis abonnée, qui mélange presse publi-rédactionnelle, annonces événementielles, sites institutionnels et agences de production musicale ou événementielles.
A Paris : Lylo ; Paris jazz club ; Le Bonbon ; Time Out Paris ; My Little Paris ; Optical Sound ; Syndicat du Hype (SDH) ; Paris La Nuit ; Vice ; La Terrasse ; Slash ; Soukmachines ; Savoir Faire ; Paris Hip Hop ; OOO Communication ; Free Your Funk ; ParisBouge newlsetter ; CRL10 ; Caramba Spectacles ; Paname Goodman ; Cadences ; artishoc ; Gals Rock ; Entracte ; Télérama Sortir ; guestlist Save The Date by Jimmy ; SNTWN ;

les magazines gratuits, tel que *A Nous Paris*, à chaque parution. Les sites sans *newsletter* sont consultés régulièrement (au moins une fois par mois). Par ailleurs, je suis inscrite aux *newsletters* des salles recensées et consulte régulièrement les pages Facebook ou fils Twitter des salles qui ne disposent pas de site internet (ou non actualisé).

Ces données permettent de cartographier l'espace musical des deux villes, en différenciant l'ancienneté de l'implantation des salles qui sont encore en activité, l'emplacement en fonction de la taille des lieux etc. Ces cartographies musicales sont mises en rapport avec l'histoire et la géographie urbaine et sociale des deux capitales. Les limites de la cartographie (qui ne constitue pas en elle-même une explication des phénomènes observés), et les enjeux de pouvoir qu'elle recouvre ont été discutés, notamment par les *subaltern* et *postcolonial studies*, qui ont pointé l'usage qu'en ont fait les empires coloniaux dans leur entreprise de domination [170]. Néanmoins, comme l'écrit Jean-Marc Besse, *« en tant qu'inscription graphique, la carte construit l'objet qu'elle vise et représente. Elle ne se contente pas de décrire un objet déjà là, mais elle possède une puissance instituante par rapport à l'objet, une puissance d'objectivation, mieux encore : une puissance heuristique.* »[171] Plus qu'une représentation exacte, calquée sur les cartes produites par les agences touristiques ou les agrégateurs numériques d'événements musicaux, les cartes[172] modélisent des oppositions entre centres et périphéries de la musique « vivante ». Interrogeant l'ancrage spatial des deux sous-champs musicaux, elles offrent un outil [173] afin de conceptualiser les liens entre positions musicale et spatiale[174].

Optical Sound ; 75021 ; Gonzaï ; Rendez-vous Contemporains ; Paris Kiwi ; Concert Classic ; nofi.fr. ; Villa Schweppes.
A Berlin : Zitty ; Sugarhigh ; Tip, Digital in Berlin ; Time Out Berlin ; christiane effeff ; Berlin Music Commission ; indieberlin ; Findingberlin ; Trinity Music ; Melt Booking ; Berlin.de ; eventim.de ; Musikexpress ; concerti.de ; Berlinda.org ; La Moustache ; Berlin 030 ; tip Berlin ; exberliner ; iheartBerlin ; Prinz ; VivreaBerlin.com.

[170] Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994 ; Malcolm G. Lewis (ed.), *Cartographic Encounters: Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 ; Matthew Edney, *Mapping an Empire: The Geographic Construction of British India*, 2e éd., New Delhi, Oxford University Press, 1999 ; Felix Driver, *Geography Militant. Cultures of Exploration and Empire*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001 ; Alison Blunt et Cheryl McEwan (eds.), *Postcolonial Geographies*, Londres, Bloomsbury, 2004.

[171] Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, no 3, p. 217.

[172] Toutes les cartes ont été réalisées grâce au logiciel libre GQIS : QGIS Development Team, 2017. QGIS Geographic Information System. Open Source Geospatial Foundation Project. http://www.qgis.org/

[173] Voir l'usage qui en est fait à propos de la littérature, Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

[174] C. Charle, « Situation spatiale et position sociale », art cit.

Observer l'événement musical et situer la programmation

Dans le même temps que la construction des bases de données, de nombreuses observations ont été réalisées lors de concerts ou d'événements musicaux (Berlin, n=68 ; Paris, n=152 ; voir Tableau 2). Certaines observations ont été réalisées en accompagnant un intermédiaire, ou lors de prestations d'artistes qui sont des ami·e·s ou des connaissances, par exemple à la Philharmonie de Berlin où j'assistais à un concert du Philharmoniker, dans lequel je connaissais un violoniste (compagnon de ma colocataire à Berlin) et un violoncelliste (son ami). Assister aux concerts avec les artistes ou intermédiaires donne accès à davantage d'informations, en particulier sur les logiques présidant à la programmation et sur d'utiles chiffrages économiques (prix des cachets, de la « location » du plateau), que les intermédiaires refusent souvent de dévoiler précisément pendant les entretiens. Cela permet également d'observer le travail relationnel effectué de façon informelle lors des concerts.

Tableau 2. Récapitulatif des observations

Observations	Berlin	Paris
Principalement seule, parfois accompagnée d'ami·e·s, différentes salles	50	123
Différentes salles, comme accompagnatrice de Florian, programmateur dans un grand club de musiques électroniques berlinois	11	/
Avec artistes sur scène qui sont des ami·e·s ou connaissances	3	5
Longue durée (5 semaines) à l'Arbuste, petite salle rock de l'est parisien	/	24
Total observations	64	152
Durée moyenne observations	Entre 4 et 5 heures	

J'ai assisté à des événements musicaux très différents, dans des lieux divers en termes d'esthétiques, de musiques (amplifiées ou non, jouées sur des instruments, des objets, des ordinateurs, chantées, considérées comme « savantes » ou « populaires », « masculines » ou « féminines »), d'événements (onéreux ou gratuits, présentant des artistes renommé·e·s ou pratiquement inconnu·e·s), de salles (massives, petits lieux « intimes », clubs, salles de concert, squats, *dancings*, cabarets), de publics (qui dansaient ou se taisaient, mangeaient ou buvaient), de quartiers (« huppés », « morts » ou « défavorisés », « loin » ou « près »). Si possible, les salles des intermédiaires enquêtés ont été observées. Cependant, les cabarets, les arénas (type Paris Bercy) et les salles de musiques classiques privées sont sous-représentés[175] dans les observations, notamment en raison des tarifs pratiqués par ces lieux.

[175] Dans certaines salles, elle a été contournée par le biais des abonnements « jeune » (comme à la Philharmonie ou à l'Opéra de Paris), l'achat d'une unique place, sans pouvoir effectuer plusieurs observations ou encore le recours à des jeux-concours afin de gagner des invitations, auxquels je participais plusieurs fois par semaine en

La grille d'observation mobilisait différents indicateurs, cependant l'absence de formation musicale a été source de difficultés pour les descriptions musicales (voir Annexe 1, p. 644). Afin d'inscrire mes propres observations dans un espace relationnel de goûts musicaux et de « contrôler » mes propres impressions, les avis d'autres publics ou personnels de salle ont été recueillis si possible. Mes notes ont été confrontées aux articles de presse parus dans des médias locaux ou internationaux (le cas échéant), portant sur les concerts ou artistes observés, afin de me « former » aux critères professionnels et indigènes d'appréciation de la musique. Les artistes y sont très souvent comparé·e·s à d'autres, inscrivant ces observations au sein de « familles » musicales, dont les contours sont ensuite comparés avec les segmentations de l'espace musical parisien et berlinois.

Ces observations offrent un cadre d'ensemble au sein duquel se déploie la réflexion : il serait impossible d'analyser des processus sociaux prenant corps dans des lieux dont la chercheuse ne connaîtrait rien – ni les individus, les danses, les sons et les odeurs, ni les règles, les attendus et les interdits. En outre, ces observations sont propices aux dialogues intérieurs qui naissent de la confrontation immédiate entre hypothèses et terrain et ont souvent été à l'initiative de réorientations ou d'affinements du questionnement théorique.

Une dernière série de données complète l'observation des programmations *en acte* (les événements) par l'analyse de leur répartition dans l'espace musical, à partir des salles de jazz à Paris. Différentes variables, qui décrivent le contenu des propositions artistiques et les artistes[176] ont été renseignées à propos de 330 concerts recensés dans 18 salles de jazz[177] et quatre festivals, pendant une durée d'un mois (mai 2013). Les discours communicationnels dans les programmes, qui décrivent les artistes et leurs œuvres, ont été mis en lien avec les caractéristiques des artistes, les entretiens de programmateurs et la position de la salle dans l'espace musical. Ces données offrent ainsi un autre niveau d'observation de l'événement musical, à l'échelle de l'espace musical et de son inscription dans des circulations internationales de musique (les artistes).

2015. De façon générale, le coût financier, mais aussi en termes de temps, s'est posé de façon saillante dans les observations d'événements dans des salles différentes, principalement menées en 2012 à Berlin et en 2015 à Paris. Cela a conduit à plusieurs mois d'implication totale dans le terrain, en particulier le soir et les weekends.

[176] Notamment la part d'hommes et de femmes parmi les artistes, le type de musique (instrumentale/chantée) et la part d'artistes de nationalité et/ou résidant en France ou à l'extérieur du pays. La méthodologie est développée dans le chapitre 7.

[177] Dont deux sont situées en dehors de Paris et ont été conservées car elles sont particulièrement reconnues par la critique musicale et présentent des esthétiques jazzistiques peu répandues dans la capitale : les Instants chavirés (Montreuil) et le Triton (Les Lilas).

Ainsi, les espaces musicaux ont été appréhendés de façon dynamique et relationnelle, à travers la relation entre événements, lieux et implantation urbaine. Cependant les intermédiaires jouent un rôle dans cette articulation, puisqu'ils construisent l'adéquation entre artistes et lieux. Ce groupe d'individus, plus ou moins homogène, fait l'objet d'une investigation spécifique, qui relie leurs choix artistiques et leur position dans le sous-champ musical à leurs propriétés et leurs trajectoires (sociales, musicales, professionnelles).

C. Incarner les rouages du champ : trajectoires et pratiques des intermédiaires

Les différentes méthodes offrent plusieurs niveaux d'observation du champ musical. D'une part, la réalisation d'entretiens avec différentes catégories d'agents incarne les oppositions visibles dans la conceptualisation statistique du sous-champ musical parisien (ACM), affinant l'analyse des processus de définition et de hiérarchisation des territoires esthétiques. Les entretiens font également surgir la question de l'organisation collective des champs musicaux par l'ensemble des choix et trajectoires individuels. Les « prises de position » esthétiques des salles sont ainsi éclairées par les positions successives (professionnelles, musicales, scolaires etc.) qu'occupent leurs intermédiaires et les liens qu'ils entretiennent (concurrences, collaborations) les uns avec les autres.

Au total, 86 entretiens semi-directifs enregistrés ont été réalisés entre 2011 et 2016 dans le cadre de l'enquête présentée ici. Ils durent entre quarante-cinq minutes et quatre heures (en moyenne plutôt une heure et quarante-cinq minutes). La plupart (n=57) s'est adressée aux programmateurs et programmatrices à Berlin (n=30) et à Paris (n=27). Les demandes d'entretien n'ont pas été prédéfinies, mais influencées par des impressions personnelles de salles « intéressantes », des recommandations, des citations médiatiques, des observations de concerts. *A posteriori*, les entretiens effectués ont été contrôlés, afin de voir dans quelle mesure ils représentent la diversité des salles[178], en termes de programmations, de catégories

[178] Le contrôle de la « représentativité » des entretiens effectués, grâce aux deux bases de données, souligne la faible part des discothèques « commerciales », des cabarets privés ou des clubs privés et non-institutionnels programmant principalement des musiques « du monde » ou d'artistes associés aux musiques « africaines », « antillaises » et « caribéennes », dans les deux capitales. A Paris, les grandes salles – type Palais des Sports – sont également moins présentes. Ces catégories de salles ont pourtant été sollicitées à plusieurs reprises, mais les intermédiaires ont soit refusé les entretiens ou n'ont jamais répondu. A l'inverse, dans les deux capitales, et particulièrement à Berlin, les associations sont surreprésentées – ce sont aussi les salles avec qui le contact a été

d'artistes et de configuration matérielle du lieu, d'ancienneté, de jauge, de situation dans la ville et de modèle de financement.

D'autres entretiens (Paris, n=12 ; Berlin, n=3) ont été recueillis auprès de représentant·e·s d'associations professionnelles, d'associations subventionnant la musique ou des pouvoirs publics (élus ou administratifs, à la Mairie de Paris ou au Ministère de la Culture) et un avec un membre du Bureau Export à Berlin. Afin de compléter la vision globale des sous-champs musicaux dans les deux villes, et de leurs liens avec d'autres espaces musicaux, des entretiens ont été menés avec des membres de collectifs, tourneurs ou promoteurs organisant des événements à Paris, Berlin et parfois dans d'autres villes (n=7). A Berlin, des entretiens exploratoires (n=5) ont permis d'interroger des publics *insiders* de la scène musicale locale au début de la recherche. A Paris, des publics assidus et amis des intermédiaires de la salle de concert observée pendant un mois (n=2) ont également été rencontrés.

Les entretiens ont une valeur informative, ils constituent une source unique (à la différence d'autres groupes plus institutionnalisés, pour lesquels certaines données sont accessibles autrement) aidant à reconstituer le parcours des intermédiaires et les pratiques organisationnelles, économiques et artistiques qui prévalent dans les salles de musique (voir la grille d'entretien avec les intermédiaires, Annexe 2, p. 645). Les traits saillants des trajectoires et propriétés sociales des programmateurs et programmatrices ont ainsi été recensés et réinterprétés à travers des variables, en vue de décrire la morphologie du groupe des « programmateurs et programmatrices » (voir chapitre 5). L'entretien fait là office de quasi-questionnaire, auprès d'une population dont il est probable qu'elle aurait été peu encline à répondre à un formulaire sociologique envoyé par une chercheuse inconnue, étrangère de surcroît à Berlin. Plus avant, les entretiens semi-directifs donnent à voir les représentations que se font les différents agents à propos du sous-champ musical, de leur trajectoire, des publics, des catégorisations esthétiques, des particularités de leur salle, des pratiques de travail. Il se dégage de ces représentations des appréciations politiques et esthétiques, qui s'articulent à leur trajectoire socio-musicale et leur position. Ces données sont ensuite confrontées aux observations ethnographiques des concerts et des publics.

noué le plus aisément. L'association entre bases de données et entretiens permet donc de prendre en compte dans l'analyse l'absence ou le poids de certaines données, relatives aux trajectoires, représentations et pratiques des intermédiaires.

Davantage que par un *« fétichisme de l'entretien »*[179], le recours à cette méthode se justifie par la rareté des prises de position et discours publics de cette catégorie d'intermédiaire, caractérisée par une situation de retrait – voire même cachée à Berlin. Recueillir directement la parole des programmatrices et programmateurs apparaît ainsi une des seules façons de connaître leurs façons de se représenter leur activité, celle des artistes, des publics. D'autre part, l'entretien semi-directif est souvent réalisé dans les salles hors heures d'ouvertures, entrouvrant la porte vers des espaces généralement inaccessibles au public. Les intermédiaires m'ont souvent proposé une visite guidée informelle des lieux, laquelle a facilité l'objectivation du degré de professionnalisation de l'activité musicale de la salle, dévoilant la division du travail et de l'espace, ainsi que des indications sur son positionnement esthétique et dans l'espace social[180]. Le choix du lieu de l'entretien par l'enquêté·e (chez soi, dans un café, dans la salle), la façon – plus ou moins formelle, institutionnelle, décontractée – d'accueillir l'enquêtrice, ainsi que l'apparence (en particulier les choix vestimentaires) témoignent de *styles de vie* s'inscrivant à différents pôles du champ musical.

> Dans les grandes salles de musiques classiques, l'accueil se fait généralement au rez-de-chaussée, où des hôte·sse·s contrôlent l'identité de la visiteuse, avant de l'orienter aux derniers étages auprès des assistant·e·s de programmateurs qui sont également directeurs des lieux. Après un temps d'attente variable (entre 5 et 35 minutes, pour lequel ils ne s'excusent pas tous) dans des fauteuils situés dans le couloir attenant, les programmateurs me reçoivent souvent en costume (sans cravate) ou vêtements soignés et formels, dans de vastes bureaux aux moquettes moelleuses ou parquets craquants. Dans certaines grandes boîtes de nuit renommées de Berlin, ces « cathédrales industrielles », la procédure est sensiblement la même, si ce n'est que le style des lieux et des vêtements diffère grandement entre intermédiaires. Dans une salle berlinoise « cachée », je ne trouve pas l'entrée et dois appeler la programmatrice pour qu'elle m'indique le chemin. Une autre fois, j'essaie d'éviter le chien qui se promène entre les canapés défraichis de « seconde main » qui meublent l'espace restauration d'une salle alternative, qui ne comporte pas de bureaux. De fait, l'entretien sera collectif car il n'y a ni bureau ni espace séparé et les membres présent·e·s participent lorsqu'ils sont intéressé·e·s par les questions, entre deux joints et un verre de bière.
>
> Les contextes des salles enquêtées sont très variables, mais ces différences sont le plus souvent cohérentes avec leur position dans le sous-champ musical, opposant grandes et petites salles (jauge), celles où la division du travail est importante ou non, moyens économiques, positions dans l'espace social par rapport aux types de publics recherchés, ambiance formelle ou « jeune »/« branchée »/« alternative » – dans lesquelles le tutoiement est le plus souvent de rigueur – et, à Berlin, entre lieux dont les membres sont très internationalisés ou non.

L'utilisation de la méthode des entretiens pose deux questions. La première s'intéresse à l'accès aux enquêté·e·s. A Berlin, la culture du secret qui caractérise une partie de l'espace

[179] Voir également les mises en garde contre la « routinisation » non réflexive de l'utilisation de l'entretien semi-directif (ici dans l'analyse des politiques publiques), Philippe Bongrand et Pascale Laborier, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, n° 1, p. 73‑111.

[180] En mobilisant l'entretien comme « situation d'observation », lors de laquelle interagissent contexte, mais aussi statut et propriétés sociales et dispositions à parler des interactant·e·s, voir G. Mauger, « Enquêter en milieu populaire », art cit ; Michel Pialoux, « L'ouvrière et le chef d'équipe ou comment parler du travail ? », *Travail et emploi*, 1995, vol. 62, p. 4‑38 ; Stéphane Beaud, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, 1996, vol. 35, p. 226‑257.

musical « alternatif » a conduit certaines salles à refuser les entretiens au début de la recherche, au motif que j'étais inconnue de la scène locale ou parce qu'elles refusaient de répondre « aux journalistes ». La recherche y était assimilée aux pratiques de ces dernier·e·s, qui ont mené des campagnes de dénigrement des scènes club et *freeparties*, en particulier lors des années 1990. Dans les deux villes, quelques intermédiaires rencontrés m'ont ensuite recommandée auprès de leurs connaissances, ce qui a permis d'objectiver des sous-ensembles liés entre eux. Cependant, la moitié des entretiens environ a été effectuée à la suite de prises de contact par le biais des formulaires ou courriels génériques, disponibles sur les sites internet des salles. Ainsi, ou en se rendant sur place, il est plus aisé de joindre les salles peu liées aux réseaux centraux, dont l'activité souvent n'est pas centrée sur la musique (par exemple, restauration et débits de boisson, certains types de discothèques).

Auprès de la grande majorité des enquêté·e·s, le statut présenté est celui de chercheuse, mais non *insider*. A cela s'ajoute mon genre féminin, dont on verra (chapitre 5) qu'il n'est pas neutre dans l'espace musical. L'attitude adoptée a d'emblée été « naïve », afin d'outrepasser les « tests » musicaux auxquels certains programmateurs m'ont soumise : je n'ai pas revendiqué de connaissance encyclopédique sur la musique, en particulier les esthétiques auxquelles s'adonne l'intermédiaire, ni de participation active au champ musical, ni de familiarité excessive avec les pratiques de travail des enquêté·e·s[181]. Cette posture favorise l'explicitation de catégories d'action et de perception souvent implicites. Elle modère l'effet d'imposition (ou les réticences à s'exprimer) d'une position vue comme « scolaire », « dominante » ou « pédante » dans un champ artistique prompt à mettre en scène son autodidaxie et/ou la dimension charismatique et « incréée » de son intérêt musical. Si je ne disposais pas des codes associés à tous les lieux enquêtés, je m'y suis d'autant plus facilement adaptée que j'ai antérieurement travaillé dans des salles de musique, organisé des événements et assidûment fréquenté des espaces musicaux relativement divers[182].

[181] Le seul sujet sur lequel les intermédiaires à Paris ont fréquemment ressenti un désavantage dans le cadre de nos interactions portait sur la comparaison internationale. Les programmateurs et programmatrices y sont presque tou·te·s Français·es, peu nombreu·se/x à avoir résidé à l'étranger, à l'inverse des intermédiaires berlinois, dont une part importante est non-Allemande ou a vécu dans d'autres pays, et dont les expériences nourrissent les comparaisons personnelles entre champs musicaux.

[182] Dans le cadre d'un emploi (en tant qu'agent d'accueil, puis chargée du *catering* artiste et ensuite de billetterie) à l'Opéra de Lille entre 2006 et 2010 et de la participation à des scènes musicales plus informelles à Paris à partir de 2008 (celles rattachées aux soirées « fetish » parisiennes puis au Syndicat du Hype, étudiées dans le cadre de mémoires de recherche, respectivement en master 1 à Science Po Lille et master 2 à l'EHESS). Entre 2007 et 2008, j'ai organisé des soirées musicales à San Francisco en tant que stagiaire au Centre pour le Sexe et la Culture, et auprès du fondateur de Re/Search Publications (figure locale des mouvements punk et littéraires de la fin des années 1970).

Les premiers refus d'entretiens et négociations ultérieures à Berlin ont conduit au choix d'anonymiser l'ensemble des intermédiaires interrogés (leur nom et celui de la salle dans laquelle ils travaillent). Les prénoms ont ainsi été remplacés par des noms « équivalents », c'est-à-dire qui renvoient à un genre et des positions sociales, origines géographiques et nationales similaires. En ce qui concerne les allemand·e·s, a également été prise en compte la consonance Est- ou Ouest-Allemande potentielle[183]. Récurrente à Berlin, la demande d'anonymisation était peu présente à Paris. L'anonymat protège les intermédiaires dont les pratiques ne sont pas légales et masque leurs trajectoires et certaines pratiques dont ils ne souhaitent pas informer leurs collègues. Facilitant le recueil de discours à ces sujets, il délie également les langues à propos des enjeux qui opposent certaines salles. A Paris, cela s'est manifesté en particulier au sujet des enjeux économiques soulevés par le rachat ou la gestion de lieux par des grandes entreprises de l'événementiel ou l'intervention de la Mairie de Paris.

L'anonymisation des enquêté·e·s relève également d'un souci théorique et méthodologique. Le nom de certaines salles, très connues, produit un effet d'annonce et d'anecdote, qui invisibilise les propriétés structurantes communes à des groupes de lieux et d'intermédiaires : « désignateur rigide », le nom propre ne parvient pas à *« décrire des propriétés et […] ne véhicule aucune information sur ce qu'il nomme »*[184]. Objet qui fait écho aux expériences personnelles de nombreuses personnes (le plus souvent en tant que publics de salles de musique), y compris parmi les chercheur·e·s, les sorties musicales sont mieux appréhendées sociologiquement grâce à l'anonymisation. Ainsi, elles sont extirpées du sens commun qui permet à tou·te·s de s'orienter dans l'offre profuse et leur assigne des valeurs inégales en fonction de jugements de valeur, inséparablement artistiques et sociaux.

La seconde question posée par l'utilisation des entretiens est celle de « l'illusion biographique »[185] et notamment de la reconstruction *a posteriori* des trajectoires sociales, comme « série de positions successives » et donc supposément linéaire. Cet enjeu est particulièrement saillant à propos de métiers vocationnels[186] où l'intérêt pour l'art est vécu sur le mode de l'évidence et remonte au plus jeune âge. Pourtant, les intermédiaires sont bien socialisés à l'art, aux attentes du champ[187], à sa régulation[188]. La confrontation entre les

[183] Un ami de nationalité allemande, formé en sociologie, s'est assuré de la compatibilité des prénoms allemands que j'avais choisis.
[184] Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 70.
[185] P. Bourdieu, « L'illusion biographique », art cit.
[186] G. Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », art cit.
[187] Altaïr Despres, « Un intérêt artistique à construire : L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, n° 1, p. 50‑67.

discours des intermédiaires à Paris et à Berlin fait bien ressortir différentes façons de construire son intérêt musical. Ces discours sont réinscrits dans les rapports de force mouvants au sein des deux sous-champs musicaux, desquels l'analyse des trajectoires ne peut être départie. Lors de l'entretien, l'insistance sur les différentes activités musicales exercées déjoue partiellement la reconstruction idéale en visibilisant les temps morts, juxtapositions, sens interdits, travaux gratuits et non-déclarés et autres circonvolutions des trajectoires.

A Berlin, l'enjeu de la reconstruction des trajectoires par le discours se pose peut-être de façon plus forte encore, en ce qui concerne les individus ayant (ou disant avoir) participé au « renouveau » de la scène musicale à la suite de la chute du Mur. A ce sujet, deux remarques s'imposent. D'une part, cette période a été peu étudiée dans le cas des espaces informels musicaux[189]. Pour ces derniers, les discours des intéressé·e·s demeurent l'une des sources principales d'investigation. D'autre part, leurs propos ne sont peut-être pas plus suspects de réinvention que ne le sont ceux de toutes les personnes interrogées. Face à l'impossibilité de vérifier les dires des enquêté·e·s à ce sujet, il paraît plus judicieux de prendre au sérieux la valeur symbolique accordée à la période de la *Wende* et d'examiner comment elle prend corps dans ce champ musical, à travers l'hypothèse de la traduction artistique de la réunification du pays dans la « régénération » culturelle.

Les discours des enquêté·e·s dans les deux villes sont en outre comparés aux observations d'événements dans les salles concernées. Afin de compléter ces observations, une enquête ethnographique à été réalisée à l'Arbuste (nom anonymisé), une petite salle de concert pendant cinq semaines (trois semaines en mai et deux en septembre 2014). Cette salle se situe dans l'Est parisien, présente des musiques garage, punk, rock, pop et électroniques et n'est pas subventionnée.

> Je me rendais à l'Arbuste lorsqu'il y avait des concerts, soit quasiment tous les jours de la semaine, vers 16h30-17h afin d'assister à l'accueil des artistes et aux « balances » (réglages sonores) avec l'ingénieur du son, puis restais jusqu'à la fin de la soirée. J'assistais ainsi aux discussions entre l'ingénieur du son, le programmateur et le chargé de communication, par la suite remplacé par une chargée de communication. Je participais aux repas avec les artistes, avec d'autres intermédiaires venus pour les concerts, et observais la façon dont travaillait le programmateur, ses interactions. J'observais également les autres employés : barmans, serveurs, agents de sécurité, ainsi que les différentes catégories de publics (ceux payant l'entrée

[188] V. Dubois, *La culture comme vocation*, *op. cit.*

[189] A propos des transformations de la politique culturelle en Allemagne à cette période, voir Pascale Laborier, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *Politix*, 1996, vol. 9, n° 33, p. 111-132 ; Laure de Verdalle a elle travaillé sur le théâtre Est-allemand avant et après la réunification, et évoque les Sophiensaele et certains ensembles alternatifs, exerçant parfois leur activité dans les mêmes lieux que les musicien·ne·s, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006 ; Boris Grésillon a également abordé cette période et il évoque les lieux musicaux, cependant sa démarche s'appuie surtout sur les discours des artistes et ne comporte pas d'objectivation chiffrée de ce « renouveau », *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.

pour la salle de concert, ceux qui se contentent de dîner ou boire un café dans la partie restaurant). Les relations entre l'équipe « artistique », les autres personnels, les artistes et les publics ont également été observées et analysées. J'ai réalisé des entretiens informels ont été réalisés avec les différents personnels, certains artistes, des personnes proches du programmateur ou dans le public et un entretien enregistré (avant l'observation) avec le programmateur.

Cette observation resitue, incarne et contextualise les discours des intermédiaires recueillis en entretien, à propos de leurs pratiques de travail et de leurs réseaux. A Berlin, l'amitié nouée avec un programmateur (Florian) et la participation à de nombreux événements en sa compagnie et avec d'autres intermédiaires a également levé le voile sur le travail relationnel et les pratiques professionnelles à ce pôle « alternatif » et professionnalisé du champ.

Ces deux formes d'observation (rester dans la même salle / suivre un programmateur) aiguisent l'analyse des pratiques de travail *in situ* et des contours de l'identité professionnelle des programmateurs et programmatrices. Elles fournissent un regard de moyen-terme sur le déroulement des carrières des intermédiaires. Les notes d'observation apparaissent peu dans la version finale de cette thèse. Leur absence ne relève pas, comme le note Stéphane Beaud à propos d'enquêtes par observation participante, d'un manque de confiance, d'une autocensure et d'une incertitude illégitime *« quant à la validité [des] résultats de recherche (trop pointus, trop parcellaires) »*[190]. Ces notes d'observation, plutôt que des « preuves » fournies dans le manuscrit, ont davantage été sources de connaissance et supports à une socialisation personnelle au fonctionnement de ces univers musicaux, qui nourrissent la construction des hypothèses et l'analyse proposée.

[190] S. Beaud, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », art cit, p. 229.

4. Plan de la thèse

Afin de répondre au questionnement sur les sous-champs musicaux et les opérations de définition et de hiérarchisation des territoires qui s'y jouent, la thèse est organisée en sept chapitres qui décrivent différents aspects de l'objet salle de musique.

Les deux premiers articulent la problématique spatiale et musicale. Le premier chapitre présente une analyse introductive de la localisation des salles de musique à Paris et Berlin, en lien avec la morphologie sociale des deux capitales. L'exemple parisien permet d'étudier l'influence de la position spatiale sur les esthétiques et les pratiques de sortie proposées par les salles. Le second revient plus en détail sur la traduction d'enjeux spatiaux (à travers les représentations de la gentrification à Berlin) dans le champ musical. L'instrumentalisation des spécificités du sous-champ musical et de son ancrage spatial par les politiques des deux villes y est également questionnée. A des processus de requalification des territoires urbains se conjuguent des logiques de distinction musicale, associant « conquêtes » spatiales et musicales et construction de l'image de la capitale culturelle.

Les chapitres trois et quatre se concentrent sur les opérations de définition musicales. Deux analyses factorielles réalisées à partir des caractéristiques des salles de musique parisiennes signalent le poids des catégories d'intervention publique dans la définition des esthétiques et l'homologie qui se construit localement entre genres musicaux et pratiques d'écoute. Dans leurs façons de programmer, les intermédiaires renforcent ou transgressent ces relations d'homologie, qui participent aux hiérarchisations entre esthétiques et aux luttes entre salles, la concurrence produisant des formes d'homogénéisation des programmations.

Les chapitres cinq et six se tournent vers les programmateurs et programmatrices. Le premier examine les propriétés sociales de ces individus et les trajectoires qui mènent à ce « métier » pour lequel il n'existe pas de formation définie. A Paris, où les parcours gestionnaires prédominent, le développement professionnel du groupe s'appuie notamment sur un fonctionnement en cliques et sur la mise à l'écart des femmes. A Berlin, les parcours

sont plus hétérogènes et l'activité moins professionnalisée, ce que reflète la plus grande ouverture des programmations, malgré l'unification du sous-champ par l'*ethos* alternatif des intermédiaires. Le sixième chapitre affine l'analyse du travail de programmation en fonction des contextes parisien et berlinois. La politisation des pratiques de sélection des artistes et des publics, ainsi que les formes organisationnelles des salles y sont étudiées à la lumière de l'usage différencié du désintéressement à Paris et Berlin.

Finalement, le chapitre conclusif aborde l'encastrement des sous-champs musicaux dans un champ musical transnational. L'internationalisation des programmations dans les salles dominantes (aux plans temporel et symbolique) place le champ parisien dans une position semi-centrale, voire semi-périphérique, dans ce marché. Cependant, différentes pratiques permettent aux intermédiaires d'internationaliser leurs programmations, y compris dans les plus petites salles moins dotées en capital économique. La réfraction de la domination des « centres » sur les « périphéries » du marché musical est ensuite examinée au sein des salles de jazz et festivals parisiens. Les représentations à propos des artistes dessinent deux pôles, qui opposent « l'universalité » des un·e·s à la « diversité » des autres.

Dans le cadre d'une globalisation des échanges marchands, financiers, humains, mais aussi culturels, qui place certaines villes au premier plan, l'objet musical offre une entrée sur les opérations de définition qui mènent à la différenciation et à la hiérarchisation croissantes au sein des espaces social et spatial.

CONCLUSION

« La définition des limites d'un champ est en même temps un pari sur l'objet : on ne la connaît qu'au terme de la recherche, parce que c'est l'objet même de la recherche. »
(Pierre Bourdieu[1104])

« Dans ces conditions, territorialiser un espace consiste, pour une société, à y multiplier les lieux, à les installer en réseaux à la fois concrets et symboliques. »
(Guy Di Méo[1105])

Cette enquête s'est construite à partir d'un objet de recherche, les salles de musique. Elle a pris le parti d'assembler, sans les hiérarchiser, des catégories que certain·e·s considèrent comme sans rapport – les bars et les philharmonies, la musique contemporaine et la pop – ce qui a parfois gêné les enquêté·e·s. Ce « choix » découlait sans doute au départ de mon malaise face aux distinctions opérées entre salles, qui contribuaient souvent à les hiérarchiser, à signaler l'insuffisante qualité musicale des artistes présenté·e·s dans les unes par rapport aux autres. Au terme de cette recherche, la question de la construction des frontières sociales et les processus de hiérarchisation me semblent centrales. On constate ainsi des phénomènes d'homologie entre la définition et la hiérarchisation des territoires dans les domaines urbains, professionnels et musicaux. Dans le même temps, le capital symbolique est susceptible de circuler entre territoires musicaux, urbains et professionnels.

L'influence mutuelle entre territoires musicaux et urbains est mise à jour par l'ancrage socio-spatial des salles de musique. Ce dernier hérite des dynamiques historiques et économiques qui ont contribué à la morphologie sociale et architecturale des quartiers, ainsi que des formes d'appropriation dont ils font l'objet de la part de fractions de classe diverses. Ainsi, des phénomènes d'homologie sont mis à jour entre répartition spatiale des capitaux, en particulier économique (celui des populations, mais aussi l'implantation de sièges d'entreprises) et symbolique, et spécificités des salles. A Paris comme à Berlin, la division entre Est et Ouest est sensible, quoiqu'elle prenne des formes différentes. L'ancrage spatial des salles participe à leur catégorisation par les publics – ainsi, le Zig Zag, s'il se distingue des salles

[1104] Pierre Bourdieu, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975: Introduction de Patrick Champagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, vol. 200, n° 5, p. 19.
[1105] G. Di Méo, « De l'espace aux territoires », art cit, p. 110.

« des Champs Elysées » en termes de programmation est généralement associé aux boîtes généralistes, du fait de sa localisation et de certaines pratiques de clubbing qui se rapportent à cet univers. Rappelant la spatialisation des problèmes sociaux[1106], les enjeux propres aux sous-champs musicaux sont traduits à travers une grille spatialisée, qui associe front de gentrification et avant-garde artistique, tout en valorisant des éléments symboliques rappelant les cultures populaires, ouvrières ou d'Allemagne de l'Est.

Alors même que l'histoire et la sociologie de Paris et de Berlin divergent fortement, on y retrouve l'articulation entre territoires musicaux et urbains, et l'homologie entre hiérarchies musicales et spatiales – dont témoigne par exemple l'association entre rap et banlieue[1107]. A la « banlieue » (populaire) parisienne, qui connaît des phénomènes divers de gentrification, s'apparente le *Bezirk* de Neukölln à Berlin[1108]. La comparaison internationale pointe donc que l'homologie entre territoires urbains s'appuie sur des caractéristiques sociales, économiques et symboliques des quartiers, plutôt que sur leur stricte définition administrative et situation géographique. Deux villes aux profils sociaux et urbains pourtant très contrastés font ainsi l'objet d'un même phénomène de ré-enchantement, de valorisation et de requalification des « marges » par le centre. A Paris, le centre musical s'étend désormais au-delà du boulevard périphérique, alors qu'à Berlin, l'extension spatiale du sous-champ musical a participé de la réunification symbolique d'un territoire urbain longtemps scindé en deux. Dans les deux capitales, cette unification spatiale du sous-champ musical favorise l'émergence d'une hiérarchisation dominante dans laquelle sont progressivement absorbées les périphéries.

Ainsi, l'implantation de salles transforme les représentations à propos des territoires urbains, ainsi que leur fréquentation, en créant de nouveaux pôles de sortie dans la ville. Ces phénomènes ne sont pas du seul fait des salles et de leurs intermédiaires : de nombreux autres agents participent à la requalification des territoires urbains : associations de résident·e·s, entreprises privées, pouvoirs publics. Des luttes les opposent, dans lesquelles ils instrumentalisent parfois les salles de musique, ce dont témoigne la réappropriation du capital subculturel du sous-champ musical berlinois par les agences public-privé qui gèrent le marketing territorial de la Ville. A Paris, les salles s'insèrent également dans des politiques de désenclavement de certains quartiers par les mairies d'arrondissement, de valorisation

[1106] S. Tissot et F. Poupeau, « La spatialisation des problèmes sociaux », art cit.
[1107] Karim Hammou, « Rap et banlieue: crépuscule d'un mythe? », *Informations sociales*, 2015, nº 4, p. 74- 82.
[1108] Dans son travail sur l'art, Camille Boichot faisait elle aussi cette comparaison, « Les quartiers artistiques : territoires en construction. Regards croisés sur Montreuil (Île-de-France) et Neukölln (Berlin) », *Annales de géographie*, 2014, vol. 698, nº 4, p. 1088- 1111.

immobilière (par l'investissement des « friches », soutenu par la Mairie de Paris, ou encore la Région Ile-de-France) et de mise en scène du lien entre centre et périphérie, particulièrement avec l'avènement du Grand Paris.

Au niveau plus méso-sociologique, l'étude des salles de musique, de leurs caractéristiques et de leurs programmations, montre la façon dont se construisent les divisions et les frontières entre territoires musicaux au sein du sous-champ parisien. Les politiques culturelles, municipales et nationales, participent à la définition de ces territoires, notamment via les subventions ou le fléchage des lieux. L'analyse statistique des caractéristiques des salles éclaire l'homologie (imparfaite) entre genres et manières d'entendre la musique, la dimension classante des usages sociaux de la musique s'apparentant à celle des esthétiques. Dans ce contexte, certains intermédiaires font rupture et affirment leur position dans le sous-champ en transgressant les frontières entre territoires musicaux, par l'importation de pratiques d'écoute des uns vers les autres. Paradoxalement, cette circulation des manières d'entendre la musique entre salles et entre genres contribue à homogénéiser les pratiques et renforce la hiérarchisation entre écoute « pure » et écoute « fonctionnelle ». De surcroît, la concentration économique croissante au sein du sous-champ parisien contribue à l'homogénéisation des programmations, la concurrence entre salles conduisant à un phénomène d'isomorphisme institutionnel[1109] entre programmations.

A Berlin, les divisions entre territoires musicaux suivent des lignes de fracture différentes de celles qui ont cours à Paris, quoique l'opposition entre musiques « populaires » et « savantes » structure également la répartition des subventions publiques. Dans un sous-champ rationnalisé par un *ethos* alternatif, l'opposition entre écoutes « pure » et écoute « fonctionnelle » est toutefois moins présente que la distinction entre pôles institutionnel, commercial et alternatif. Par rapport à Paris, où la Mairie contribue fortement à la segmentation des genres par l'ouverture de salles, le rôle des pouvoirs publics est moins forte dans les différenciations entre esthétiques, les musiques classiques ou contemporaine trouvant par exemple leur place dans les salles institutionnelles comme alternatives. Comme le fait l'histoire[1110], l'étude localisée des territoires musicaux et la comparaison entre deux sous-champs interrogent ainsi l'utilisation des genres musicaux comme catégories stabilisées,

[1109] P.J. DiMaggio et W.W. Powell, « The Iron Cage Revisited », art cit.
[1110] L.W. Levine, *Highbrow/lowbrow: The emergence of cultural hierarchy in America*, *op. cit.* ; W. Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, *op. cit.*

hiérarchisées et socialement univoques, en particulier lorsqu'elles servent à décrire les pratiques d'individus situés dans de nombreux territoires géographiques différents[1111].

La définition et la hiérarchisation des territoires musicaux sont également influencées par l'organisation des univers musicaux. En effet, l'autonomisation du champ musical a différencié de façon croissante les positions de public, mécène (public ou privé), artiste et intermédiaire[1112]. Les caractéristiques du développement professionnel de l'activité de programmation et la délimitation des territoires professionnels au sein du système d'intermédiation diffèrent entre les deux sous-champs musicaux à Paris et Berlin. Les propriétés, trajectoires et statuts des individus qui constituent les programmations varient fortement dans les deux capitales. Les droits d'entrée dans le sous-champ berlinois sont bien plus faibles qu'à Paris, maintenant une diversité des modes organisationnels (programmation collective notamment) et la proximité avec d'autres sphères d'activités, notamment militantes. L'*ethos* alternatif, lié au renouvellement du sous-champ après la chute du Mur permet son organisation et distingue les intermédiaires d'autres groupes en l'absence de développement professionnel. A Paris, la fermeture du groupe des programmateurs et programmatrices est renforcée par la proximité des trajectoires et des formations, ainsi que le fonctionnement en « cliques ». La figure repoussoir de la « groupie », à laquelle sont renvoyées les femmes programmatrices, représente aussi ce durcissement de la frontière entre publics et intermédiaires. Dans un contexte de concentration économique croissante du secteur de la musique *live*, le développement professionnel de la programmation peut être menacé à terme par l'institutionnalisation au sein de systèmes organisationnels de grande ampleur, selon le terme d'Andrew Abbott, dans lesquels la sélection des artistes perd de sa force à la faveur de leur circulation entre maisons de disque, festivals, salles appartenant tous à la même corporation.

Dans les champs musicaux, développement professionnel et uniformisation des trajectoires, concurrence entre salles et fermeture du sous-champ, influent sur les programmations. Leur contenu et les pratiques des intermédiaires sont davantage homogènes dans les salles parisiennes et privilégient des formes culturelles consommées par les classes

[1111] Par exemple, dans l'Union Européenne (ici, des quinze pays, en 2001) à partir de statistiques institutionnelles, afin d'éclairer l'éclectisme de la consommation culturelle, T. Virtanen, *Across and Beyond the Bounds of Taste. On Cultural Consumption Patterns in the European Union*, *op. cit.*

[1112] Les « scenes » apparaissent ainsi comme des espaces musicaux dans lesquels la différenciation est faible, Andy Bennett et Richard A. Peterson (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, *op. cit.* ; Marjorie Glas évoque également dans sa thèse la construction d'une distance entre profanes (publics) et créateurs, avec l'émergence de la figure du directeur de théâtre public, et aborde le rôle incrémental des pouvoirs publics dans ces transformations, voir *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français*, *op. cit.*

moyennes et supérieures. Pour ces mêmes raisons, la politisation de l'activité de programmation prend des formes très différentes à Paris, où les intermédiaires l'usage du désintéressement porte sur le primat des critères artistiques. A Berlin, le désintéressement est plus politisé et prend davantage la forme du refus du profit, conforme en cela à l'ethos alternatif et contribuant à différencier les intermédiaires de publics ou de nouveaux entrants dans le sous-champ. Dans les deux contextes, la différenciation de l'activité de programmation (et donc la distinction d'un groupe d'intermédiaires, les programmatrices et programmateurs) apparaît comme un indicateur d'autonomie du sous-champ musical, par rapport à des logiques gestionnaires, économiques et politiques.

La notion de « territoire » a été utilisée ici afin d'articuler l'analyse des genres musicaux, des espaces urbains et de la délimitation de groupes professionnels et de leurs activités. Elle permet de penser ensemble ces différentes dimensions du sous-champ musical et d'examiner les façons dont les unes interagissent avec les autres. Dans son article sur la multipositionnalité des intervenant·e·s à Science Po Paris, Luc Boltanski remarquait qu'*« en favorisant l'importation et l'exportation des agents d'un champ à l'autre, donc la circulation des langages, des manières, des thèmes et des questions, elle concourt à la production de problématiques communes à la classe dominante dans son ensemble »*[1113]. Le cumul de positions permet donc à ces individus de circuler entre plusieurs champs (intellectuel, politique, économique, etc.), où ils reconvertissent leurs capitaux et importent les logiques et enjeux des uns vers les autres. La notion de territoire, qui se différencie d'un concept tel que le champ, peut permettre de penser la circulation de hiérarchies et de classifications entre espaces musicaux, professionnels et urbains. Situées au croisement entre ces territoires, les salles de musique sont investies par différents groupes d'agents sociaux (intermédiaires, publics, artistes, représentant·e·s politiques, associations diverses, résident·e·s, entreprises privées, etc.). En s'inspirant de Luc Boltanksi, elles pourraient ainsi être décrites comme multi-positionnées entre ces différents territoires, organisant la rencontre entre les diverses catégories d'agents. Cette position centrale participerait donc à la circulation de hiérarchies et de catégorisations entre les agents œuvrant dans les différents types de territoires, expliquant les homologies entre espaces musicaux, urbains et professionnels décrites dans les chapitres qui précèdent. Ces homologies, par la convergence de catégories, de hiérarchies et de capitaux, participent à la constitution d'images unifiées de la ville, comme capitale culturelle, et dans le système des villes globales.

[1113] L. Boltanski, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », art cit, p. 25.

La comparaison entre Paris et Berlin témoigne de phénomènes de classification et de hiérarchisation dans les deux capitales, avec l'organisation de périphéries et de centres musicaux, professionnels et urbains. L'analyse des pratiques d'internationalisation des intermédiaires souligne néanmoins leur inscription dans des réseaux musicaux inter- et transnationaux. Les deux sous-champs musicaux sont ainsi encastrés dans un marché international de la musique *live* et dans le champ musical transnational, qui comprend les différentes formes de diffusion musicale (concert, disque, vidéos, etc.). Les enjeux et hiérarchies propres au marché et champ musicaux, en fonction des différentes esthétiques, se réfractent dans les sous-champs parisien et berlinois, en fonction de l'opposition entre pôle de grande production et pôle de production restreinte. La position des intermédiaires et de leurs salles dans ce sous-champ joue ainsi un rôle central dans la façon dont les circulations internationales d'artistes sont traduites localement et « encodées » d'une signification sociale, comme le montre la tension entre diversité et universalisme dans les salles de jazz à Paris.

Parce que le marché de la musique *live* s'autonomise et s'unifie de façon croissante à l'échelle internationale, le système d'intermédiation s'étend en direction des circulations musicales internationales : les agences de tourneurs internationaux ou les divisions en charge de cette activité au sein des maisons de disque ou des multinationales de l'*entertainment* se développent, quoique certains programmateurs tentent eux aussi de s'approprier la gestion de l'internationalisation. En parallèle, les représentant·e·s politiques des villes, ainsi que les acteurs des champs économiques, tentent de renforcer la position et l'image de leur « capitale » à l'international, dans un contexte de concurrence accrue pour la captation des capitaux entre métropoles et de massification du tourisme. La culture (artistes « locaux », mais aussi lieux et entreprises culturels) est ainsi investie d'un rôle capital, voire instrumentalisée, par ces agents afin de constituer la spécificité d'une ville dans la spécialisation croissante entre centres évoquée par Saskia Sassen[1114].

A propos de Berlin à la fin du XIX^e^ siècle, Christophe Charle affirme : *« [b]ien [qu'elle] conquière peu à peu, selon la volonté explicite du pouvoir impérial allemand, mais aussi par un processus naturel de croissance accélérée, toutes les fonctions culturelles qui la rapprochent de Paris, on verra que la différence maintenue dans le statut symbolique des deux villes à l'échelle européenne tient d'abord à ce qui sépare, socialement, un héritier d'un*

[1114] *« In my reading the globally integrated financial system is not only about competition among countries as is typically assumed. The trend is toward an increase in specialized collaborative efforts among these centers. »* Saskia Sassen (ed.), *Global networks, linked cities*, *op. cit.*, p. 19.

parvenu. »[1115] En ce début de XXIe siècle, il semblerait que la « parvenue », à défaut de faire valoir ses capitaux économiques, tente d'affirmer son capital (sub)culturel, entreprise politique contestée par certains intermédiaires. La circulation entre Paris et Berlin de publics, mais aussi d'intermédiaires et d'acteurs des champs politiques, musicaux et économiques, contribue à faire circuler des modèles événementiels, des esthétiques et des normes. Ainsi, « l'héritière » semble aujourd'hui lutter contre le vieillissement social en s'appropriant certaines hiérarchies et classifications qui étaient auparavant davantage associées à Berlin : en témoignent la construction d'une philharmonie parisienne sur le modèle architectural « enveloppant » de Berlin, l'autorisation en mars 2017 d'ouverture 24h/24 de la Concrete le weekend, première du genre, ou encore la *« promotion des nuits parisiennes à l'international pour faire de Paris une destination festive »*, la *« structuration et promotion de l'offre de tourisme LGBT »* et le développement de *« balades urbaines faisant découvrir […] le Paris alternatif et insolite »* dans le cadre du plan d'actions « Stratégie tourisme 2022 » de la Mairie de Paris[1116]. A l'inverse, certains membres d'associations de professionnel·le·s de la musique dans la capitale allemande vantent le système de l'intermittence à la française, qui selon elles et eux permettrait le développement professionnel et la structuration du sous-champ musical berlinois. Pour autant, alors que ces circulations inter- et transnationales sont nombreuses, ce sont avant tout une essence, une spécificité « parisienne » ou « berlinoise », que tentent de constituer ces agents et que l'on retrouve dans les représentations médiatiques à propos des deux capitales et de leur « son ».

La circulation de normes, de pratiques, d'individus, d'esthétiques, de formats événementiels, a été abordée dans le cadre de ce travail. Pourtant, les nombreux agents qui contribuent à ces circulations – agences de diffusion et de tourneurs, maisons de disque, associations, entreprises privées, agences touristiques et de transport, représentant·e·s politiques aux échelles municipale, nationale ou européenne, associations professionnelles, « passeurs », etc. – apparaissent de façon marginale, l'analyse s'étant concentrée sur les programmatrices et programmateurs. Or, la valeur des hiérarchies et classifications, celle attribuée aux représentations associées aux deux villes, s'affirment dans ces échanges inter- et transnationaux entre centres et périphéries du champ musical. L'analyse de la définition et de la hiérarchisation entre territoires musicaux, urbains et professionnels, ainsi que leurs

[1115] Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et Politique*, Paris, Seuil, 1999, p. 16.
[1116] Voir les détails dans le « Schéma de développement touristique de Paris 2017-2022 », Mairie de Paris, disponible en ligne : https://presse.paris.fr/wp-content/uploads/2016/11/Sch%C3%A9ma-de-D%C3%A9veloppement-touristique-de-Paris-2017-2022.pdf, consulté le 02.02.2017.

articulations, doit ainsi être prolongée par une exploration plus fine et précise des formes spécifiques qu'ils prennent dans les échanges transnationaux et dans d'autres catégories de métropoles.

En outre, les représentations concernant les salles de musique ne sont pas définies uniquement par les intermédiaires, les publics, les représentant·e·s politiques ou acteurs économiques. Ces salles ont récemment fait l'objet d'une forte attention et politisation, à l'issue des attentats au Bataclan à Paris (13.11.2015), ainsi que dans les discothèques Le Pulse à Orlando (Etats-Unis, 12.06.2016) et La Reina à Istanbul (Turquie, 01.01.2017), tous revendiqués par l'organisation Etat islamique. Cette dernière instrumentalise des sons musicaux dans sa communication, à travers les *anasheed* (chants polyphoniques), toute autre « musique » étant proscrite[1117]. La stigmatisation par cette organisation des sorties musicales et festives, jugées impures, les transforme en symboles de la jeunesse occidentale, et pour certain·e·s, de la liberté.

A l'issue de ces attaques meurtrières, certains discours politiques ou médiatiques confèrent ainsi une dimension militante à la fréquentation des lieux de nuit. Un an après le 13.11.2015, *Le Parisien* réaffirme : *« [s]'installer à la terrasse d'un café, sortir et se rencontrer devient alors un acte de résistance »*[1118]. Estimant la baisse de fréquentation des salles après cette date et le poids croissant de la sécurité dans leurs budgets, l'article ébauche un état des lieux des sorties nocturnes dans la capitale. A propos de leur « renouvellement » (dont il a été ici question), le journaliste estime qu'il s'agit d'un *« phénomène qui a débuté il y a près de quatre ans et se serait renforcé avec les attentats. […] "Les trois premiers mois ont été compliqués. Mais la peur a été écrasée par l'offre", assure Eric Labbé [initiateur de la pétition "Quand la nuit meurt en silence" en 2009], comparant la fête à une "soupape devenue nécessaire". Car pour lui, "la fête est peut-être devenue le seul moment où on se mélange, où on va à la rencontre de l'autre et de la différence" »*[1119].

Les attentats de Paris et Saint-Denis sont survenus vers la fin de mon terrain d'enquête. Le sous-champ musical a été impacté par ces événements, car les salles ont dû augmenter le nombre de personnels de sécurité, ont connu une baisse de leur fréquentation et certains

[1117] Pour une analyse détaillée de ces questions, en lien avec les attentats au Bataclan, voir L. Velasco-Pufleau, « Après les attaques terroristes de l'État islamique à Paris. Enquête sur les rapports entre musique, propagande et violence armée », art cit.
[1118] Romain Lescurieux, « Le 13 novembre, un an après : Paris est-il une fête ? », *Le Parisien*, 12.11.2016, http://www.20minutes.fr/paris/1957999-20161112-13-novembre-an-apres-paris-fete, consulté le 07.01.2017.
[1119] *Ibid*.

membres du secteur musical sont décédés au Bataclan [1120] . Les programmateurs et programmatrices rencontré·e·s en 2016 ont peu évoqué ces attentats, et interrogé·e·s à leur sujet, ont surtout fait part de considérations économiques. Il est difficile de savoir si le peu d'informations recueillies est relatif au petit nombre d'entretiens postérieurs aux événements, au laps de temps trop court, à la pudeur et l'émotion, à une faible politisation de cette question dans le sous-champ musical parisien. Toutefois, on peut émettre l'hypothèse qu'à Paris, l'investissement de l'espace public par de très nombreuses formes musicales (y compris celle, plus inhabituelle, de l'orchestre symphonique) lors de l'occupation de la place de la République par Nuit Debout en 2016, n'est pas sans lien avec les effets des attentats qui ont touché ces lieux fermés que sont les salles de musique.

Ainsi, à moyen terme, l'impact des attentats sur les salles de différentes villes demeure à étudier : sont-ils susceptibles de politiser la question de l'écoute musicale, chez les intermédiaires ou les publics ? L'accroissement des budgets liés à la sécurité influe-t-il sur les programmations ? Le contrôle à l'entrée des salles produit-il des formes d'exclusion, en resserrant les publics acceptés ? Quels effets produisent les discours politiques et médiatiques sur les salles de concert ou discothèques, tour à tour présentées comme des lieux de « perdition » ou au contraire de « résistance » ? Et, le cas échéant, comment se traduisent ces discours en fonction des caractéristiques des sous-champs musicaux et de leur ville d'implantation ? De nombreux territoires restent là encore à défricher.

[1120] Thomas Duperron, responsable de la communication de la Maroquinerie, salle centrale ; Thomas Ayad, Marie Mosser et Manu Perez, employé·e·s chez Universal ; ainsi que Guillaume B. Decherf, journaliste musical aux *Inrocks*.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ABBOTT Andrew D., *The system of professions: an essay on the division of expert labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

ABBOTT Andrew Delano, « Les choses des frontières » dans *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago. Volume 1*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016, p. 119- 144.

ACHTERBERG Peter, HEILBRON Johan, HOUTMAN Dick et AUPERS Stef, « A Cultural Globalization of Popular Music? American, Dutch, French, and German Popular Music Charts (1965 to 2006) », *American Behavioral Scientist*, 2011, vol. 55, n° 5, p. 589- 608.

ADAMS Sarah, « International Dissemination of Printed Music during the Second Half of the Eighteenth Century » dans Hans Lenneberg (ed.), *The Dissemination of Music: Dtudies in the History of Music Publishing*, Lausanne, Gordon and Breach, 1994, p. 21- 42.

AGUILERA Thomas, « Gouverner les illégalismes: Les politiques urbaines face aux squats à Paris », *Gouvernement et action publique*, 2012, vol. 3, n° 3, p. 101- 124.

AKE David, « Negotiating National Identity among American Jazz Musicians in Paris », *Journal of Musicological Research*, 2004, vol. 2, n° 23, p. 159- 186.

ALBENGA Viviane, HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, MARRY Catherine et ROHARIK Ionela, « Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte : emprise ou déprise du genre ? » dans Sylvie Octobre (ed.), *Questions de genre, questions de culture*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS, 2014, p. 101- 124.

AMICO Marta, « La résistance des Touaregs au prisme de la World Music », *Cahiers d'études africaines*, 2016, n° 4, p. 821- 844.

ANAGNOSTOU Panagiota, « Définir le peuple et sa musique : les débats sur le rebetiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961) », *Transposition*, 2014, n° 4.

ANDREOTTI Alberta, LE GALES Patrick et MORENO FUENTES Francisco Javier, *Globalised minds, roots in the city: urban upper-middle classes in Europe*, Chichester, UK ; Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Inc, 2015.

APPADURAI Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

ARBORIO Anne-Marie, *Un personnel invisible. Les aides-soignantes à l'hôpital*, Paris, Économica, 2012.

ARNAUD Lionel, *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ATKINS E. Taylor (ed.), *Jazz planet*, Jackson, Mississippi University Press, 2003.

ATKINS E. Taylor, *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham, NC, Duke University Press, 2001.

ATKINSON Will, « The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed », *Poetics*, 2011, vol. 39, n° 3, p. 169- 186.

ATTON Chris, « Fan Discourse and the Construction of Noise Music as a Genre », *Journal*

of Popular Music Studies, 2011, vol. 23, nº 3, p. 324- 342.

AUBRY Anna, BLEIN Alexandre et VIVANT Elsa, « The promotion of creative industries as a tool for urban planning: the case of the Territoire de la culture et de la création in Paris Region », *International Journal of Cultural Policy*, 2015, vol. 21, nº 2, p. 121- 138.

AUDRY Jean-Marie, ALADAME Mathilde, ARENES Jean-François, GUEYMARD Sandrine et JANKEL Stéphanie, *Paris 19e, éléments de diagnostic. Préparation du PLH de Paris*, Paris, APUR, 2010.

AUGUSTIN Jean-Pierre, *Géographie du sport. Spatialités contemporaines et mondialisation*, Paris, Armand Colin, 2007.

AUGUSTIN Jean-Pierre et LATOUCHE Daniel (eds.), *Lieux culturels et contextes de villes*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1998.

AUTHIER Jean-Yves, « La question des "effets de quartier" en France. Variations contextuelles et processus de socialisation » dans Jean-Yves Authier, Marie-Hélène Bacqué et France Guérin-Pace (eds.), *Le quartier : enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, la Découverte, 2006, p. 206- 216.

AUTHIER Jean-Yves, BACQUÉ Marie-Hélène, GUÉRIN-PACE France et GROUPEMENT D'INTÉRÊT SCIENTIFIQUE RÉSEAU SOCIO-ÉCONOMIE DE L'HABITAT (FRANCE) (eds.), *Le quartier: enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, Paris, la Découverte, 2006.

AUTHIER Jean-Yves et BIDOU-ZACHARIASEN Catherine, « Éditorial. La question de la gentrification urbaine », *Espaces et sociétés*, 2008, vol. 132-133, nº 1, p. 13- 21.

BACHIR-LOOPUYT Talia, *Une musique du monde faite en Allemagne ? Les compétitions Creole et l'idéal d'une société plurielle dans l'Allemagne d'aujourd'hui*, Thèse en Musique, Histoire, Société et Ethnologie Européenne, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Université Humboldt, Paris, 2013.

BACKOUCHE Isabelle, RIPOLL Fabrice, TISSOT Sylvie et VESCHAMBRE Vincent, « Introduction générale » dans *La dimension spatiale des inégalités. Regards croisés des sciences sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 9- 12.

BACQUE Marie-Hélène et FIJALKOW Yankel, « En attendant la gentrification, discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociologie et sociétés*, 2006, vol. 63, p. 63- 83.

BAER Jean-Michel, « L'Europe, laboratoire controversé de la diversité culturelle », *Mouvements*, 2005, vol. 37, nº 1, p. 33- 40.

BAKBASA Ceyda, *Les politiques culturelles comme un outil de régénération urbaine: le cas de la Corne d'Or, Istanbul*, Thèse de géographie, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I, Paris, 2013.

BALASINSKI Justyne et MATHIEU Lilian (eds.), *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BANDIER Norbert, *Sociologie du surréalisme (1924-1929)*, Paris, La Dispute, 1999.

BARES William K., « Way out East: cowboys and pioneer women on Berlin's jazz frontier », *Jazz Research Journal*, 2012, vol. 6, nº 2, p. 170- 200.

BART Christian LE, *Les fans des Beatles : Sociologie d'une passion*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

BARTHEL-CALVET Anne-Sylvie, « L'engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle. Jalons pour une typologie », *Histoire, économie et société*, 2003,

vol. 22, nº 2, p. 275- 284.

BARTHON Céline, GARAT Isabelle, GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs: des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour*, 2007, vol. 82, nº 3, p. 111- 121.

BAUMANN Shyon, « A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements », *Poetics*, 2007, vol. 35, nº 1, p. 47- 65.

BAUMAN Zygmunt, *Globalization: The Human Consequences*, New York, Columbia University Press, 1998.

BAUMOL William et BOWEN William, *Performing Arts, the Economic Dilemma*, New York, Twentieth Century Fund, 1966.

BEAUD Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, 1996, vol. 35, p. 226- 257.

BECKER Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985.

BECKER Howard S., *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

BELLAVANCE Guy, VALEX Myrtille et VERDALLE Laure DE, « Distinction, omnivorisme et dissonance : la sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative », *Sociologie de l'Art*, 2006, vol. 9-10, nº 2, p. 125- 143.

BENGHOZI Pierre-Jean et PARIS Thomas, « The cultural economy in the digital age: A revolution in intermediation? », *City, Culture and Society*, 2016, vol. 7, nº 2, p. 75- 80.

BENHAMOU Françoise, « Diversité culturelle : un concept trop rassembleur pour être honnête ? », *Mouvements*, 2005, vol. 37, nº 1, p. 8- 14.

BENHAMOU Françoise, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2003.

BENNETT Andy, « "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse », *Poetics*, 2009, vol. 37, nº 5-6, p. 474- 489.

BENNETT Andy, « Music, media and urban mythscapes: a study of the 'Canterbury Sound' », *Media, Culture & Society*, 2002, vol. 24, nº 1, p. 87- 100.

BENNETT Andy et PETERSON Richard A. (eds.), *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 2004.

BENNETT Andy, WHITELEY Sheila et HAWKINS Stan (eds.), *Music, space and place. Popular music and cultural identity*, Aldershot, Ashgate, 2005.

BENZEKRY Claudio E., « An opera house for the "Paris of South America": pathways to the institutionalization of high culture », *Theory and Society*, 2014, vol. 43, nº 2, p. 169- 196.

BERIO Luciano, « Commentaires sur le rock », *Vacarme*, traduit par Vannina Bernard-Leoni, 2011, vol. 56, p. 18- 21.

BERNARD Lise, « Des ascensions sociales par un métier commercial: Le cas des agents immobiliers », *Politix*, 2016, vol. 114, nº 2, p. 73- 98.

BERNARD Lise, « Le capital culturel non certifié comme mode d'accès aux classes moyennes: L'entregent des agents immobiliers », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2012, vol. 191-192, nº 1, p. 68- 85.

BERNT Matthias, « The "Double Movements" of Neighbourhood Change: Gentrification and Public Policy in Harlem and Prenzlauer Berg », *Urban Studies*, 2012, vol. 49, nº 14, p.

3045- 3062.

BERTHE Sébastien et MORIN Séverine, *Chiffres de la diffusion 2011*, Paris, Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz, 2012.

BERTHOD Michel et WEBER Anita, « Le soutien de l'Etat aux musiques dites actuelles », *Rapport de l'inspection générale de l'administration des affaires culturelles établi à la demande du ministre de la Culture et de la Communication, Paris*, 2006.

BESSE Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, n° 3, p. 211- 224.

BEY Hakim, *TAZ, zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997.

BEZES Philippe, « Le tournant néomanagérial de l'administration française » dans Olivier Borraz et Virginie Guiraudon (eds.), *Politiques publiques. La France dans la gouvernance européenne*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2008, p. 215- 254.

BHAMBRA Gurminder K., « Historical sociology, modernity, and postcolonial critique », *The American Historical Review*, 2011, vol. 116, n° 3, p. 653- 662.

BIANCHINI Franco et PARKINSON Michael (eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

BIDOU-ZACHARIASEN Catherine (ed.), *Retours en ville : des processus de « gentrification » urbaine aux politiques de « revitalisation » des centres, Paris,* Paris, Descartes & Cie, 2003.

BIELBY Denise, « Talent Agencies and the Market for Screenwriters: From the Origins of Packaging to Today's Transformations » dans Denise Bielby et Violaine Roussel (eds.), *Brokerage and Production in the American and French Entertainment Industries: Invisible Hands in Cultural Markets*, Londres, Lexington Books, 2015, p. 23- 53.

BIG JOHN, *Big John de Paname*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2016.

BLUNT Alison et MCEWAN Cheryl (eds.), *Postcolonial Geographies*, Londres, Bloomsbury, 2004.

BOCQUET Denis, « Hans Stimmann et l'urbanisme berlinois (1970-2006): un tournant conservateur de la reconstruction critique? », *Città e Storia*, 2010, n° 2, p. 467- 487.

BOCQUET Denis et LABORIER Pascale, *Sociologie de Berlin*, Paris, La Découverte, 2016.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (eds.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (eds.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (eds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

BODNAR Judit et MOLNAR Virag, « Reconfiguring Private and Public: State, Capital and New Housing Developments in Berlin and Budapest », *Urban Studies*, 2010, vol. 47, n° 4, p. 789- 812.

BOHLMAN Philip V. et RADANO Ronald, « Introduction: Music and Race, Their Past, Their Presence » dans *Music and The Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 1- 53.

BOICHOT Camille, « Les quartiers artistiques : territoires en construction. Regards croisés sur Montreuil (Île-de-France) et Neukölln (Berlin) », *Annales de géographie*, 2014, vol. 698, n° 4, p. 1088- 1111.

BOICHOT Camille, *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin*, Thèse de géographie, Université Panthéon-Sorbonne-Paris I - Université Viadrina, Paris, 2012.

BOIS Géraldine, « L'enseignement de la musique dans un contexte inhabituel : le cas d'un atelier musical pour parents et enfants de 0-3 ans », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 2013, n° 185, p. 59- 68.

BOLTANSKI Luc, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue Française de Sociologie*, 1973, n° 14, p. 3- 26.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

BONET Lluís et NEGRIER Emmanuel, *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Paris, La Découverte, 2008.

BONGRAND Philippe et LABORIER Pascale, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, n° 1, p. 73- 111.

BONNERY Stéphane, « L'enseignement de la musique, entre institution scolaire et conservatoires. Éclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture », *Revue française de pédagogie*, 2013, n° 185, p. 5- 19.

BONNERY Stéphane et FENARD Manon, « La scolarisation de la musique dans l'enseignement secondaire au travers de projets partenariaux », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 31 décembre 2013, n° 185, p. 35- 47.

BOOK Tommy, « The Urban Field of Berlin: Expansion-Isolation-Reconstruction », *Geografiska Annaler*, 1995, vol. 77, n° 3, p. 177- 196.

BORN Georgina et HESMONDHALGH David (eds.), *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, Berkeley, University of California Press, 2000.

BORZAKIAN Manouk, *Géographie ludique de la France. Approche spatiale des pratiquants et des fédérations des jeux institutionnels*, Thèse de géographie, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, Paris, 2010.

BOTTA Giacomo, « Urban Creativity and Popular Music in Europe since the 1970s: Representation, Materiality, and Branding », *Creative Urban Milieus: Historical Perspectives on Culture, Economy, and the City*, 2008, p. 285- 308.

BOURDIEU Pierre, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975: Introduction de Patrick Champagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, vol. 200, n° 5, p. 4- 37.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, vol. 145, n° 1, p. 3- 8.

BOURDIEU Pierre, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 13-18.

BOURDIEU Pierre, « La marchandisation de la culture », *Inter : art actuel*, 2001, n° 80, p. 5- 9.

BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche*

en sciences sociales, 1999, vol. 126, n° 1, p. 3- 28.

BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

BOURDIEU Pierre, « Effets de lieu » dans Pierre Bourdieu (ed.), *La misère du monde*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 159- 167.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, n° 1, p. 3- 46.

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, vol. 62, n° 1, p. 69- 72.

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 43, n° 1, p. 58- 63.

BOURDIEU Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 30, n° 1, p. 3- 6.

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 13, n° 1, p. 3- 43.

BOURDIEU Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 2, p. 67- 93.

BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 1971, vol. 22, p. 49- 126.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1970.

BRANDELLERO Amanda M C et PFEFFER Karin, « Multiple and shifting geographies of world music production: Geographies of world music production », *Area*, décembre 2011, vol. 43, n° 4, p. 495- 505.

BRANDL Emmanuel, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées: de l'interaction à l'institution », *Sociologie de l'Art*, 2005, n° 1, p. 121- 153.

BRAUN Benjamin et PELLERIN Olivier, *Les Musiques électroniques en France*, Paris, SACEM, 2016.

BREUX Sandra, COLLIN Jean-Pierre et NEGRIER Emmanuel, « Political Rescaling and Municipal Cultural Public Policies: A Comparison of France and Québec », *International Journal of Urban and Regional Research*, mars 2007, vol. 31, n° 1, p. 128- 145.

BRUNO Isabelle, « Y a-t-il un pilote dans l'Union ? Tableaux de bord, indicateurs, cibles chiffrées : les balises de la décision », *Politix*, 2008, vol. 82, n° 2, p. 95- 117.

BRYSON Bethany, « Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical tastes », *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, p. 884- 899.

BUCH Esteban, « L'Orchestre de Paris et Daniel Barenboïm dans l'Argentine du général Videla (1980) : la musique et le silence de la mort », *Relations internationales*, 2014, vol. 156, n° 1, p. 87-107.

BUSCATTO Marie, « La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux »,

Sociologie de l'Art, 2014, vol. 23-24, n° 2, p. 129- 152.

BUSCATTO Marie, « "Leader" au féminin ? Variations autour du jazz », *Cahiers du Genre*, 2010, vol. 48, n° 1, p. 149-172.

BUSCATTO Marie, « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, 2008, vol. 19, n° 1, p. 87- 108.

BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

BUSCATTO Marie, « Femme dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du "genre" de l'ethnographe », *Volume!. La revue des musiques populaires*, 2005, vol. 4, n° 1, p. 77- 93.

BUSTAMANTE FAJARDO Luis Mauricio, *L'UNESCO et la culture: construction d'une catégorie d'intervention internationale, du développement culturel á la diversité culturelle*, Thèse de doctorat en sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2014.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, *Professeurs... mais femmes. Carrières et vies privées des enseignantes du secondaire au XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2007.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, « Y a-t-il une féminisation de la vie politique ? Le cas de la France », *Travail, genre et sociétés*, 2007, vol. 18, n° 2, p. 131- 133.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, 2001, vol. 5, n° 1, p. 91- 115.

CAMERON Stuart et COAFFEE Jon, « Art, Gentrification and Regeneration - From Artist as Pioneer to Public Arts », *European Journal of Housing Policy*, 2005, vol. 5, n° 1, p. 39- 58.

CAMMAERTS Bart, MENG Bingchun et MANSELL Robin, *Copyright and creation: a case for promoting inclusive online sharing*, Media Policy Brief 9, The London School of Economics and Political Science, 2013.

CAMPOS Rémy, « Le quartier parisien de la chanson de la fin du XIXe siècle aux années 1930 », *Histoire urbaine*, 2009, vol. 26, n° 3, p. 69- 87.

CARDI Coline, NAUDIER Delphine et PRUVOST Geneviève, « Les rapports sociaux de sexe à l'université : au coeur d'une triple dénégation », *L'Homme et la société*, 2005, vol. 158, n° 4, p. 49- 73.

CARTIER Marie et LECHIEN Marie-Hélène, « Vous avez dit « relationnel » ? Comparer des métiers de service peu qualifiés féminins et masculins », *Nouvelles Questions Féministes*, 2012, vol. 31, n° 2, p. 32- 48.

CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, vol. 40, n° 1, p. 51- 72.

CATTAN Nadine et CLERVAL Anne, « Un droit à la ville ? Réseaux virtuels et centralités éphémères des lesbiennes à Paris », *Justice Spatiale/Spatial Justice*, 2011, n° 3.

CAVENG Rémy, « La "liberté" des vacataires en instituts de sondages », *revue ¿Interrogations?*, 2007, n° 4.

CHABAUD-RYCHTER Danielle, *Sous les sciences sociales, le genre: relectures critiques, de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, Découverte, 2010.

CHABROL Marie, « Continuités d'usages et maintien d'une centralité commerciale immigrée à Château-Rouge (Paris) », *Les Annales de la recherche urbaine*, 2013, n° 108, p.

97- 107.

CHABROL Marie, *De nouvelles formes de gentrification ? Dynamiques résidentielles et commerciales à Château-Rouge (Paris)*, Thèse de Géographie, Université de Poitiers, Poitiers, 2011.

CHABROL Marie, COLLET Anaïs, GIROUD Matthieu, LAUNAY Lydie, ROUSSEAU Max et TER MINASSIAN Hovig, *Gentrifications*, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

CHAMBOREDON Hélène, PAVIS Fabienne, SURDEZ Muriel et WILLEMEZ Laurent, « S'imposer aux imposants. A propos de quelques obstacles rencontrés par des sociologues débutants dans la pratique et l'usage de l'entretien », *Genèses*, 1994, vol. 16, nº 1, p. 114- 132.

CHANIER Audrey, KORDOVA Ben, LOUBATON Fanny et MERET Anne-Claire, *Etude concurrentielle de la vie nocturne des capitales européennes. Rapport sur la compétitivité nocturne de Paris*, Paris, Ecole de Guerre Economique, 2009.

CHAN Tak Wing et GOLDTHORPE John H., « Social stratification and cultural consumption: Music in England », *European sociological review*, 2007, vol. 23, nº 1, p. 1- 19.

CHARLE Christophe, « Paris : capitale culturelle nationale, internationale, transnationale ? XIXe-XXe siècle », Séminaire de l'IHMC, ENS, Paris, 2015.

CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

CHARLE Christophe, « La circulation des opéras en Europe au xixe siècle », *Relations internationales*, 2014, nº 3, p. 11- 31.

CHARLE Christophe (ed.), *Le temps des capitales culturelles. XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle. Culture et Politique*, Paris, Seuil, 1999.

CHARLE Christophe, « Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles »,, 1992, 39-1 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, vol. 39, nº 1, p. 73- 85.

CHARLE Christophe, « Situation spatiale et position sociale: essai de géographie sociale du champ littéraire à la fin du XIXème siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 13, nº 1, p. 45- 59.

CHARMES Eric et VIVANT Elsa, « La gentrification et ses pionniers. Le rôle des artistes off en question », *Métropoles*, 2008, nº 3.

CHATTERTON Paul et HOLLANDS Robert, « Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces », *Urban Studies*, 2002, vol. 39, nº 1, p. 95- 116.

CHEYNE Andrew et BINDER Amy, « Cosmopolitan preferences: The constitutive role of place in American elite taste for hip-hop music 1991–2005 », *Poetics*, 2010, vol. 38, nº 3, p. 336- 364.

CHIAPELLO Eve, *Artistes vs managers, le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.

CHIRCU Alina M. et KAUFFMAN Robert J., « Strategies for Internet middlemen in the intermediation/disintermediation/reintermediation cycle », *Electronic Markets*, 1999, vol. 9,

nº 2, p. 109- 117.

CHONG Phillipa, « Reading difference: How race and ethnicity function as tools for critical appraisal », *Poetics*, 2011, vol. 39, nº 1, p. 64- 84.

CICCOLELLA Pablo et MIGNAQUI Iliana, « Buenos Aires: Sociospatial Impacts of the Development of Global City Functions » dans Saskia Sassen (ed.), *Global networks, linked cities*, New York, NY, Routledge, 2002, p. 309- 325.

CLAIR Isabelle, « La sexualité dans la relation d'enquête : Décryptage d'un tabou méthodologique », *Revue française de sociologie*, 2016, vol. 57, nº 1, p. 45- 70.

CLAIR Isabelle et DESCOUTURES Virginie, *Filles et garçons d'un quartier populaire parisien*, Paris, CRESPPA-GTM, 2009.

CLARK Terry Nichols (ed.), *The City as an Entertainment Machine*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2004.

CLERVAL Anne, « Rapports sociaux de race et racialisation de la ville », *Espaces et sociétés*, 2014, nº 1, p. 249- 256.

CLERVAL Anne, *Paris sans le peuple. La gentrification de la capitale*, Paris, La Découverte, 2013.

CLERVAL Anne, « L'occupation populaire de la rue : un frein à la gentrification ?: L'exemple de Paris intra-muros », *Espaces et sociétés*, 2011, vol. 144-145, nº 1, p. 55-71.

CLERVAL Anne, « Les anciennes cours réhabilitées des faubourgs : une forme de gentrification à Paris », *Espaces et sociétés*, 2008, vol. 132-133, nº 1, p. 91-106.

CLERVAL Anne, « Brooks D., 2000, Les Bobos, Les bourgeois bohèmes, trad. par M. Thirioux et A. Nabet, Paris, Florent Massot, coll. Le livre de poche, 314 p. », *Cybergeo : European Journal of Geography*, 2005.

CLERVAL Anne et FLEURY Antoine, « Politiques urbaines et gentrification, une analyse critique à partir du cas de Paris », *L'Espace Politique*, 2009, nº 8.

COLLET Anaïs, *Rester bourgeois: Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, Paris, La Découverte, 2015.

COLLET Anaïs, « Montreuil, "le 21e arrondissement de Paris" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2012, vol. 195, nº 5, p. 12- 37.

COLLET Anaïs, « Le loft : habitat atypique et innovation sociale pour deux générations de "nouvelles classes moyennes" », *Espaces et sociétés*, 2012, vol. 148-149, nº 1, p. 37- 52.

COLOMB Claire, « Pushing the Urban Frontier: Temporary Uses of Space, City Marketing, and the Creative City Discours in 2000s Berlin », *Journal of Urban Affairs*, 2012, vol. 34, nº 2, p. 131- 152.

COLOMB Claire, *Staging the New Berlin: place marketing and the politics of urban reinvention post-1989*, London; New York, Routledge, 2012.

CONDEMI Concetta, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement : 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

CONNELL John et GIBSON Chris, « World music: deterritorializing place and identity », *Progress in Human Geography*, 2004, vol. 28, nº 3, p. 342- 361.

CONNELL John et GIBSON Chris, *Sound Tracks. Popular music, identity and place*, Londres, Routledge, 2003.

COULANGEON Philippe, « Social mobility and musical tastes: A reappraisal of the social meaning of taste eclecticism », *Poetics*, 2015, vol. 51, p. 54- 68.

COULANGEON Philippe, « Changing policies, challenging theories and persisting inequalities: Social disparities in cultural participation in France from 1981 to 2008 », *Poetics*, 2013, vol. 41, n° 2, p. 177- 209.

COULANGEON Philippe, « Les métamorphoses de la légitimité: Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 88- 105.

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

COULANGEON Philippe, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, France, L'Harmattan, 1999.

COULANGEON Philippe, « Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation », *Genèses*, 1999, vol. 36, n° 1, p. 54- 68.

COULANGEON Philippe, *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, L'Harmattan, 1999.

COULANGEON Philippe et DUVAL Julien, *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013.

COULANGEON Philippe et LEMEL Yannick, « Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France », *Poetics*, 2007, vol. 35, n° 2-3, p. 93- 111.

COUTANT Isabelle, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmate ? », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 349- 378.

CRANE Diana, « Culture and globalization: theoretical models and emerging trends » dans Diana Crane, Nobuko Kawashima et Kenichi Kawasaki (eds.), *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*, New York, Routledge, 2002, p. 1- 28.

CRANE Diana, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

CRAWFORD Garry, GOSLING Victoria, BAGNALL Gaynor et LIGHT Ben, « An orchestral audience: classical music and continued patterns of distinction », *Cultural Sociology*, 2014, vol. 8, n° 4, p. 483- 500.

CUNY Cécile, « Les usages populaires du logement dans un grand ensemble de Berlin-Est », *Espaces et sociétés*, 2011, vol. 144-145, n° 1, p. 89- 104.

CUSICK Suzanne G., « « Vous êtes dans un lieu hors du monde... » : la musique dans les centres de détention de la « guerre contre la terreur » », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, traduit par Cécilia Klintebäck, 2014, n° 4.

DANSEREAU Francine, « La réanimation urbaine et la reconquête des quartiers anciens par les couches moyennes. Tour d'horizon de la littérature nord-américaine », *Sociologie du travail*, 1985, vol. 2, p. 191- 205.

DAVIS Aeron, *Promotional cultures: the rise and spread of advertising, public relations, marketing and branding*, Chichester, UK ; Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Inc, 2013.

DELVAINQUIERE Jean-Cédric, TUGORES François, LAROCHE Nicolas et JOURDAN Benoît,

« Les dépenses culturelles des collectivités territoriales en 2010: 7,6 milliards d'euros pour la culture », *Culture chiffres*, 2014, n° 3, p. 1- 32.

DEMAZIÈRE Didier et JOUVENET Morgan (eds.), *Andrew Abbott et l'héritage de l'école de Chicago. Volume 1*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2016.

DENAVE Laurent, « La musique "répétitive" : une révolution conservatrice dans le monde musical savant américain ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, n° 1, p. 90- 99.

DESLYPER Rémi, « Une "école de l'autodidactie" ? L'enseignement des "musiques actuelles" au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, 2013, n° 185, p. 49- 58.

DESPRES Altaïr, « Un intérêt artistique à construire : L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, n° 1, p. 50- 67.

DESPRES Altaïr, « Les figures imposées de la mondialisation culturelle: À propos de la socialisation des danseurs contemporains en Afrique », *Sociétés contemporaines*, 2014, vol. 95, n° 3, p. 109- 130.

DETREZ Christine, « Les loisirs à l'adolescence : une affaire sérieuse », *Informations sociales*, 2014, n° 181, p. 8- 18.

DIGUET Cécile, ZEIGER Pauline et COCQUIERE Alexandra, « L'Urbanisme transitoire : aménager autrement », *Note rapide de l'Institut d'aménagement et d'urbanisme - Ile-de-France*, 2017, n° 741.

DIMAGGIO Paul, « Classification in Art », *American Sociological Review*, 1987, vol. 52, n° 4, p. 440- 455.

DIMAGGIO Paul, *Managers of the Arts: Careers and opinions of senior administrators of U.S. art museums, symphony orchestras, resident theaters, and local arts agencies*, Washington, D.C, Seven Locks Press, 1987.

DIMAGGIO Paul, « Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century, Media, Culture and Society », *Media, Culture and Society*, 1982, n° 4, p. 33- 50.

DIMAGGIO Paul J. et POWELL Walter W., « The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields », *American Sociological Review*, avril 1983, vol. 48, n° 2, p. 147- 160.

DI MEO Guy, « De l'espace aux territoires : éléments pour une archéologie des concepts fondamentaux de la géographie », *L'information géographique*, 1998, vol. 62, n° 3, p. 99- 110.

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

DONNAT Olivier (ed.), « Passionnés, fans et amateurs », *Réseaux*, 2009, n° 153.

DORIN Stéphane, *Velvet Underground: La Factory et l'invention de la bohème pop*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

DORIN Stéphane, *La musique classique et ses publics à l'ère numérique. Enquête sur la fréquentation des concerts, de la musique ancienne à la musique contemporaine*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

DORIN Stéphane, « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble Intercontemporain » dans

Philippe Coulangeon et Julien Duval (eds.), *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013, p. 99- 112.

DORIN Stéphane, « Jazz and race in colonial India: The role of Anglo-Indian musicians in the diffusion of jazz in Calcutta », *Jazz Research Journal*, 28 mars 2012, vol. 4, n° 2, p. 123- 140.

DORIN Stéphane, « Swingin'India », *L'Homme*, 2012, n° 2, p. 169- 192.

DORIN Stéphane, « Style de velours. Sociologie du transfert de capital symbolique entre Andy Warhol et le Velvet Underground (1965-1967) », *A Contrario*, 2005, vol. 3, n° 1, p. 45- 67.

DORIN Stéphane, « La globalisation du rock vue de Calcutta », *Volume!*, 2005, vol. 4, n° 1, p. 139- 150.

DOWD Timothy J., LIDDLE Kathleen, LUPO Kim et BORDEN Anne, « Organizing the Musical Canon: The Repertoires of Major US Symphony Orchestras, 1842 to 1969 », *Poetics*, 2002, vol. 30, p. 35- 61.

DRIVER Felix, *Geography Militant. Cultures of Exploration and Empire*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

DUBOIS Vincent, *La culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, 2013.

DUBOIS Vincent (ed.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Vulaines sur Seine, Editions du Croquant, 2012.

DUBOIS Vincent, *La vie au guichet. Relation administrative et traitement de la misère*, Paris, Économica, 2010.

DUBOIS Vincent, « Comment la langue devient une affaire d'Etat » dans dans Jacques Lagroye (ed.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 461-474.

DUBOIS Vincent, « La vision économique de la culture », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2001, n° 2, p. 31- 34.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.

DUBOIS Vincent, « Politiques culturelles et polémiques médiatiques. Lectures croisées en guise d'introduction », *Politix*, 1993, vol. 6, n° 24, p. 5- 19.

DUCOURNAU Claire, « Qu'est-ce qu'un classique "africain" ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, p. 34- 49.

DUNCOMBE Stephen et TREMBLAY Maxwell, *White riot: punk rock and the politics of race*, London; New York, Verso, 2011.

DUPUIS Xavier et LABARRE Bertrand, « Le renouveau du spectacle musical en France », *Culture études*, 2013, n° 6, p. 1- 12.

DUVAL Julien, *Le cinéma au XXe siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

DUVAL Julien, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie*, 2011, vol. 2, n° 1, p. 1- 18.

EDNEY Matthew, *Mapping an Empire: The Geographic Construction of British India*, 2e éd., New Delhi, Oxford University Press, 1999.

ELFLEIN Dietmar, « From Krauts with attitudes to Turks with attitudes: some aspects of

hip-hop history in Germany », *Popular Music*, octobre 1998, vol. 17, n° 3, p. 255- 265.

ELIAS Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.

ELOY Florence, « La sensibilité musicale saisie par la forme scolaire. L'éducation musicale au collège, de formalisme en formalisme », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 2013, n° 185, p. 21- 34.

EMMISON Michael, « Social Class and Cultural Mobility: Reconfiguring the Cultural Omnivore Thesis », *Journal of Sociology*, 2003, vol. 39, n° 3, p. 211- 230.

EVANS Graeme, « Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 5-6, p. 1003- 1040.

EYERMAN Ron et JAMISON Andrew, *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

FAURE Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, 2004, n° 2, p. 84- 106.

FAURE Sylvia et GARCIA Marie-Carmen, « Hip-Hop et politique de la ville », *Agora débats/jeunesses*, 2008, vol. 49, n° 3, p. 78- 89.

FELDMAN Nehara et ROUX Sébastien, « Des vies actuelles. Expériences contemporaines d'un monde globalisé » dans Johanna Siméant (ed.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, Éditions du CNRS, 2015, p. 152- 171.

FELD Steven, « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme*, 2004, n° 3, p. 389- 408.

FERONI Isabelle et KOBER-SMITH Anémone, « La professionnalisation des cadres infirmiers: l'effet de l'action publique en France et en Grande-Bretagne », *Revue française de sociologie*, 2005, vol. 46, n° 3, p. 469- 494.

FIJALKOW Yankel et PRETECEILLE Edmond, « Introduction. Gentrification : discours et politiques urbaines (France, Royaume-Uni, Canada) », *Sociétés contemporaines*, 2006, vol. 63, n° 3, p. 5- 13.

FINNEGAN Ruth, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, 2e éd., Washington, D.C, Wesleyan University Press, 2007.

FISHMAN Robert M. et LIZARDO Omar, « How Macro-Historical Change Shapes Cultural Taste: Legacies of Democratization in Spain and Portugal », *American Sociological Review*, 1 avril 2013, vol. 78, n° 2, p. 213- 239.

FLEURY Antoine, « Public/privé: la (re)distribution des rôles dans la production des espaces publics à Paris et à Berlin », *Métropoles*, 2010, n° 8.

FLEURY Antoine, « Berlin / Istanbul : La rue au service de l'image des métropoles », *Géographie et cultures*, 2009, n° 71, p. 111- 130.

FLEURY Antoine, *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences: de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*, Thèse de Géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.

FLEURY Antoine, *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences: de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*, Géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.

FLEURY Antoine, « De la rue-faubourg à la rue "branchée": Oberkampf ou l'émergence

d'une centralité des loisirs à Paris », *L'Espace géographique*, 2003, n° 3, p. 239- 252.

FLIGSTEIN Neil et DAUTER Luke, « The Sociology of Markets », *Annual Review of Sociology*, 2007, vol. 33, n° 1, p. 105- 128.

FLORIDA Richard, *Cities and the Creative Class*, London; New York, Routledge, 2005.

FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, New York, Basic Books, 2002.

FRANCFORT Didier, « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide », *Relations internationales*, 2014, vol. 156, n° 1, p. 73-86.

FRANÇOIS Pierre, « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, 2004, vol. 45, n° 3, p. 529- 559.

FRANÇOIS Pierre et LEMERCIER Claire, « Une financiarisation à la française (1979-2009): Mutations des grandes entreprises et conversion des élites », *Revue française de sociologie*, 2016, vol. 57, n° 2, p. 269- 320.

FRASER Alistair, « The Spaces, Politics, and Cultural Economies of Electronic Dance Music: Spaces, politics, and cultural economies of EDM », *Geography Compass*, août 2012, vol. 6, n° 8, p. 500- 511.

FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale ? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2011.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431- 443.

FRIEDBERG Erhard et URFALINO Philippe, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, Paris, France, La Documentation française, 1984.

FRIEDMAN Sam, « The hidden tastemakers: Comedy scouts as cultural brokers at the Edinburgh Festival Fringe », *Poetics*, 2014, vol. 44, p. 22- 41.

FRIEDMAN Sam, SAVAGE Mike, HANQUINET Laurie et MILES Andrew, « Cultural sociology and new forms of distinction », *Poetics*, 2015, vol. 53, p. 1- 8.

FRITH Simon, « Live music matters », *Scottish Music Review*, 2007, vol. 1, n° 1.

FULCHER Jane, *The Nation's Image. French Grand Opéra as Politics and Politicized Art*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2002.

FULCHER Jane F., *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1999.

FULCHER Jane F., « Style musical et enjeux politiques en France: à la veille de la Seconde Guerre mondiale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1995, vol. 110, n° 1, p. 22- 35.

GABRIELL GALLI João, *Gays et lesbiennes noirs en Ile-de-France Penser l'articulation des questions sexuelles et des questions raciales en contexte français et parisien, à partir des parcours de gays et lesbiennes noirs*, Mémoire de sociologie, mention « genre, politique et sexualités », Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2011.

GAILLARD Édith, « Berlin : le squat comme outil d'émancipation féministe », *Métropolitiques*, mai 2012.

GAILLARD Yann, *Rapport d'information fait au nom de la commission des finances sur la Philharmonie de Paris*, Paris, Sénat, 2012.

GARCIA Luis Manuel, « An alternate history of sexuality in club culture », *Resident*

Advisor, 28 janv. 2014.

GARCIA Luis Manuel, « GEMA and the threat to German nightlife », *Resident Advisor*, 24 avr. 2013.

GASPARD Françoise, « Féminisation de la politique ? Un regard international », *Travail, genre et sociétés*, 2007, vol. 18, n° 2, p. 135- 138.

GAUTHIER Jérémie, « Origines contrôlées : Police et minorités en France et en Allemagne », *Sociétés contemporaines*, 2015, vol. 97, n° 1, p. 101- 127.

GAYE Abdoulaye, « De l'espace dancehall comme refuge cathartique à la Jamaïque », *Espaces et sociétés*, 2011, vol. 144-145, n° 1, p. 105-119.

GIBSON Michael, « "That"s hip-hop to me!': Race, space, and temporal logics of authenticity in independent cultural production », *Poetics*, 2014, vol. 46, p. 38- 55.

GILMAN Lisa, « Troupes hors-sol: musique, espace et mémoire dans la guerre en Irak », *Volume!*, 2014, vol. 10, n° 1, p. 171- 190.

GILROY Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double-Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

GIRAUD Colin, *Sociologie de la gaytrification. Identités homosexuelles et processus de gentrification à Paris et Montréal*, Thèse de Sociologie et Anthropologie, Lumière Lyon 2, Lyon, 2010.

GLAS Marjorie, *De l'animateur au créateur, du profane au sacré. Socio-histoire du théâtre public français*, Thèse de Sciences sociales, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales / Ecole Normale Supérieure, Paris, 2016.

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

GOBILLE Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968: Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, vol. 158, n° 3, p. 30-61.

GOLDBERG Amir, « Mapping shared understandings using relational class analysis: The case of the cultural omnivore reexamined », *American journal of sociology*, 2011, vol. 116, p. 1397- 1436.

GOTHAM K., « Theorizing urban spectacles: festivals, tourism and the transformation of urban space », *City*, 2005, n° 9, p. 225- 246.

GOURARIER Mélanie, « Négocier le genre?. Une ethnologue dans une société d'hommes apprentis séducteurs », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, 2011, n° 124-125, p. 159- 178.

GOUYON Marie et PATUREAU Frédérique, « La lente féminisation des professions culturelles », *Culture études*, 2016, vol. 2, p. 1- 20.

GOUYON Marie et PATUREAU Frédérique, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Culture chiffres*, 2014, vol. 2, n° 2, p. 1- 8.

GOUYON Marie et PATUREAU Frédérique, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, 2014, vol. 6, n° 6, p. 1- 8.

GRANGENEUVE Loïc Lafargue DE, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures*

urbaines, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

GRANGENEUVE Loïc Lafargue DE, « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics » dans *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2003, p. 343- 357.

GRANGENEUVE Loïc Lafargue DE, KAUFFMANN Isabelle et SHAPIRO Roberta, *Cultures urbaines, territoire et action publique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2008.

GRAVARI-BARBAS Maria, « Culture et requalification de friches: le front pionnier de la conquête des marges urbaines. Le cas de Mylos, Thessalonique », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens/Journal of Mediterranean geography*, 2010, n° 114, p. 85- 94.

GRAVIER Magali, *Good Bye Honecker ! Identité et loyauté dans les administrations est-allemandes (1990-1999)*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2008.

GRAZIAN David, *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

GREEN Anne-Marie, *Musicien de métro. Approche des musiques vivantes urbaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GRESILLON Boris, « La musique à Berlin : une symphonie en trois mouvements » dans Yves Raibaud (ed.), *Comment la musique vient au territoire*, Bordeaux, MSHA, 2008, p. 106- 120.

GRESILLON Boris, « Le Tacheles, histoire d'un "squart" berlinois », *Multitudes*, 2004, vol. 17, n° 3, p. 147- 155.

GRESILLON Boris, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.

GRESILLON Boris et KOHLER Dorothée, « Berlin, capitale en attente », *Hérodote*, 2001, vol. 101, n° 2, p. 96- 121.

GRODACH Carl, CURRID-HALKETT Elizabeth, FOSTER Nicole et MURDOCH James, « The location patterns of artistic clusters: A metro- and neighborhood-level analysis », *Urban Studies*, 2014, vol. 51, n° 13, p. 2822- 2843.

GUERIN Florian, « L'easyjet-setting de Paris à Berlin. Les enjeux urbains d'une pratique sociale a priori informelle, un type de tourisme d'élite nocturne et festif », *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 2015, vol. 34, n° 1-2.

GUEROIS Marianne et HANCOCK Claire, « Vendre le 19e arrondissement de Paris : dé-qualification et re-classement d'espaces périphériques de la capitale » dans Isabelle Backouche et al. (eds.), *La dimension spatiale des inégalités. Regards croisés des sciences sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 233- 249.

GUIBERT Gérôme et EYNAUD Philippe, « La course à la taille dans le secteur associatif des musiques actuelles: De la crise de sens à la proposition alternative d'une plateforme collaborative », *Revue internationale de l'économie sociale: Recma*, 2012, n° 326, p. 71- 89.

GUIBERT Gérôme et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Notoriété des artistes et organisation des concerts de musiques actuelles » dans Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 71- 92.

GUILLARD Séverin, « "Représenter sa ville": l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », *Cybergeo: European Journal of Geography*, 2012.

GUILLAUME Cécile et POCHIC Sophie, « La fabrication organisationnelle des dirigeants: Un regard sur le plafond de verre », *Travail, genre et sociétés*, 2007, vol. 17, nº 1, p. 79- 103.

GUITTARD Gislaine et VILMAR Fritz, *La face cachée de l'unification allemande*, Paris, Editions de l'Atelier, 1999.

GUIU Claire, « Les géographies sonores, rythmes et contrepoints » dans Yves Raibaud (ed.), *Comment la musique vient au territoire*, Bordeaux, MSHA, 2008, p. 29- 58.

HALPERN Charlotte et HÄUSSERMANN H., « Vers une sortie de la crise ? Les atermoiements de la métropole berlinoise au terme d'une décennie de querelles de clocher », *Revue française d'administration publique*, 2003, vol. 3, nº 107, p. 333- 344.

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

HAMMOU Karim, « Rap et banlieue: crépuscule d'un mythe? », *Informations sociales*, 2015, nº 4, p. 74- 82.

HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014.

HAMMOU Karim, « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau », *Sociétés contemporaines*, 2005, vol. 59-60, nº 3, p. 179- 197.

HAMON Cécile, *Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant. Constats et propositions d'action*, Paris, 2016.

HANNERZ Ulf, « The cultural role of world cities » dans Neil Brenner et Roger Keil (eds.), *The global cities reader*, New York, Routledge, 2006, p. 313- 318.

HANQUINET Laurie et SAVAGE Mike (eds.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*, Londres, Routledge, 2015.

HARKNESS Geoff, « Gangs and gangsta rap in Chicago: A microscenes perspective », *Poetics*, 2013, vol. 41, nº 2, p. 151- 176.

HARRIS Jonathan Williams, Richard J, *Regenerating culture and society: architecture, art and urban style within the global politics of city-branding*, Liverpool, Liverpool University Press, 2011.

HAUCHECORNE Mathieu, « Le polycentrisme des marges. Les "filières" belge et québécoise d'importation de la philosophie politique étasunienne contemporaine en France », *Histoire@Politique*, 2011, vol. 15, nº 3, p. 90- 109.

HÄUSSERMANN Hartmut, SIEBEL Walter et BIRKLHUBER Daniela, *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen, Leviathan Sonderheft 13, Westdeutscher Verlag, 1993.

HAWKINS Stan, *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*, Abingdon, Routledge, 2016.

HEILBRON Johan, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, 1999, vol. 2, nº 4, p. 429- 444.

HEINEN Christina M., *« Tief in Neukölln »: Soundkulturen zwischen Improvisation und Gentrifizierung in einem Berliner Bezirk*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

HEINICH Nathalie et POLLAK Michaël, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, 1989, nº 1,

p. 29- 49.

HENNION Antoine, « Scène rock, concert classique » dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (eds.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 101- 119.

HENRY Odile, *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier de consultant*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

HESMONDHALGH David, « Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above », *Journal of Youth Studies*, 2005, vol. 8, n° 1, p. 21- 40.

HESMONDHALGH David, *Independent Record Companies And Democratisation In The Popular Music Industry*, Thèse de Philosophie, Goldsmiths College, Université de Londres, Londres, 1996.

HEUR Bas VAN, « The Clustering of Creative Networks: Between Myth and Reality », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 8, p. 1531- 1552.

HOCQUET Marie, « La patrimonialisation du centre historique de Berlin, un oubli programmé ? Le réaménagement de la place du château », *Espaces et sociétés*, 2013, vol. 152-153, n° 1, p. 67- 84.

HOCQUET Marie, *Mémoire, oubli et imaginaires urbains, étude de deux hauts-lieux de la mémoire communiste à Berlin-Est: le Palais de la République et le Musée de la Stasi*, Thèse de Sociologie et Anthropologie politique, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2011.

HOLM Andrej et KUHN Armin, « Squatting and Urban Renewal: The Interaction of Squatter Movements and Strategies of Urban Restructuring in Berlin », *International Journal of Urban and Regional Research*, 2011, vol. 35, n° 3, p. 644- 658.

HOLT Douglas B., « Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of taste from its critics », *Poetics*, 1997, vol. 25, p. 93- 120.

HOLT Fabian, « The economy of live music in the digital age », *European Journal of Cultural Studies*, 2010, vol. 13, n° 2, p. 243- 261.

HOLT Fabian, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

HOWES Seth, « "Killersatellit" and Randerscheinung: Punk and the Prenzlauer Berg », *German Studies Review*, 2013, vol. 36, n° 3, p. 579- 601.

HUBBARD Phil, *The Battle for the High Street*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2017.

HUBER Nicole et STERN Ralph, « From the American West to West Berlin: Wim Wenders, Border Crossings, and the Transnational Imaginary » dans Jeffry M. Diefendorf et Janet Ward (eds.), *Transnationalism and the German City*, New York; Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2014, p. 187- 204.

HUGGAN Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, New York, Routledge, 2001.

HUGHES Everett C., *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996.

HUGHES Everett C., « Good People and Dirty Work », *Social Problems*, juillet 1962, vol. 10, n° 1, p. 3- 11.

HUMEAU Pierig, *Sociologie de l'espace punk « indépendant » français : apprentissages, trajectoires et vieillissement politico-artistique*, Thèse de Sociologie, Université Picardie Jules

Verne, Amiens, 2011.

HUNING Sandra et SCHUSTER Nina, « 'Social Mixing' or 'Gentrification'? Contradictory Perspectives on Urban Change in the Berlin District of Neukölln », *International Journal of Urban and Regional Research*, juillet 2015, vol. 39, n° 4, p. 738- 755.

JACOB Günther, « Krauts with Attitude », *Bahamas*, 1995, vol. 17, n° 95, p. 32- 37.

JACOBSEN Björn P., « Investor-based place brand equity: a theoretical framework », *Journal of Place Management and Development*, 2009, vol. 2, n° 1, p. 70- 84.

JAILLET-ROMAN Marie-Christine, « La mixité sociale : une chimère ? », *Informations sociales*, 2008, n° 123, n° 3, p. 98- 105.

JARNESS Vegard, « Modes of consumption: From 'what' to 'how' in cultural stratification research », *Poetics*, décembre 2015, vol. 53, p. 65- 79.

JARRY Anna, MARTEU Élisabeth et LACOMBE Delphine, « Quelques réflexions sur le rapport de jeunes chercheuses féministes à leur terrain », *Terrains & travaux*, 2006, n° 1, p. 177- 193.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

JEANPIERRE Laurent, « De l'origine des inégalités dans les arts », *Revue française de sociologie*, 2012, vol. 53, n° 1, p. 95- 115.

JEANPIERRE Laurent et ROUEFF Olivier, *La culture et ses intermédiaires: dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014.

JOBARD Fabien, « Analyse narrative d'une dynamique d'écroulement : la *Volkspolizei* face aux manifestations de Leipzig, 9 octobre 1989 », 2003, vol. 51, p. 43- 82.

JOSPEH Camille, *Les éditions La découverte : la gestion d'un héritage éditorial*, Thèse de Sociologie, EHESS, Paris, 2010.

JOUNIN Nicolas, *Voyage de classes. Des étudiants de Seine-Saint-Denis enquêtent dans les beaux quartiers*, Paris, La Découverte, 2014.

JOUNIN Nicolas, AHMADOUCHI Fatine, KETTAL Yasmina, KRUMNOW Nina, MIMOUN Alice, MOKRANI Laëtitia, MONGONGNON Jordan, ORSINI Pierre, OTTO Camilla, RONDOU Lucie et OTHERS, « Le faciès du contrôle », *Déviance et société*, 2015, vol. 39, n° 1, p. 3- 29.

JOUVENET Morgan, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

JUNG Sun et SHIM Dooboo, « Social distribution: K-pop fan practices in Indonesia and the "Gangnam Style" phenomenon », *International Journal of Cultural Studies*, 2014, vol. 17, n° 5, p. 485- 501.

KADUSHIN Charles, « Networks and Circles in the Production of Culture », *American Behavioral Scientist*, 1976, vol. 19, n° 6, p. 769- 784.

KALLBERG Jeffrey, « Chopin and the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry », *Notes*, 1983, vol. 39, n° 3, p. 535- 569.

KERGOAT Danielle, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexes » dans Hélène Hirata et al. (eds.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Puf, 2000, p. 35- 44.

KIWAN Nadia et MEINHOF Ulrike Hanna, « Music and Migration: A Transnational Approach », *Music and Arts in Action*, 2011, vol. 3, n° 3, p. 3- 20.

KLYTON Aaron C. VAN, « Space and place in world music production », *City, Culture and Society*, 2015.

KOSNICK Kira, « Out on the Scene: Queer Migrant Clubbing and Urban Diversity » dans Geoff Stahl (ed.), *Poor But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 27- 41.

KRÄTKE Stefan, « 'Creative Cities' and the Rise of the Dealer Class: A Critique of Richard Florida's Approach to Urban Theory: 'Creative cities' and the rise of the dealer class », *International Journal of Urban and Regional Research*, décembre 2010, vol. 34, n° 4, p. 835- 853.

KRÄTKE Stefan, « City of talents? Berlin's regional economy, socio-spatial fabric and 'worst practice' urban governance », *International Journal of Urban and Regional Research*, 2004, vol. 28, n° 3, p. 511- 529.

KRETSCHMAR Olaf et GRIGUTSCH Rainer, *Studie über das wirtschaftliche Potenzial der Club und Veranstalterbranche in Berlin [Etude sur le potentiel économique de l'industrie du clubbing et de l'événementiel à Berlin]*, Berlin, Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, Landesinitiative Projekt Zukunft, 2007.

KRUEGER Alan B., « The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World », *Journal of Labor Economics*, janvier 2005, vol. 23, n° 1, p. 1- 30.

LABORIER Pascale, « La Soziokultur en RFA. D'un enjeu politique à l'institutionnalisation d'une catégorie d'intervention publique » dans Vincent Dubois et Philippe Poirrier (eds.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation Française, 1998, p. 299- 321.

LABORIER Pascale, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *Politix*, 1996, vol. 9, n° 33, p. 111- 132.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, « L'ambivalence des usages politiques de l'art : Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, 2006, vol. 56, n° 3, p. 457- 477.

LAGROYE Jacques (ed.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003.

LAHIRE Bernard, « La Culture à l'échelle individuelle : la transférabilité en question » dans Philippe Coulangeon et Julien Duval (eds.), *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013, p. 165- 176.

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

LAHIRE Bernard, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 1999.

LAMANTIA Frédéric, *L'opéra dans l'espace français*, Paris, Connaissances et savoirs, 2005.

LAMBERT Anne, « Le comblement inachevé des écarts sociaux. Trajectoire scolaire et devenir professionnel des élèves boursiers d'HEC et de l'ESSEC », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 183, n° 3, p. 106- 124.

LAMBERT Benoît et MATONTI Frédérique, « Un théâtre de contrebande. Quelques hypothèses sur Vitez et le communisme », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 379-406.

LANG Barbara, *Mythos Kreuzberg: Ethnographie eines Stadtteils*, Frankfurt, Campus

Verlag, 1998.

LANGE Bastian, KALANDIDES Ares, STÖBER Birgit et MIEG H. A., « Berlin's Creative Industries: Governing Creativity? », *Industry & Innovation*, octobre 2008, vol. 15, n° 5, p. 531- 548.

LANG Gladys Engel et LANG Kurt, « Recognition and renown: The survival of artistic reputation », *American journal of sociology*, 1988, p. 79- 109.

LANZ Stephan, « Inclusion and Segregation in Berlin, the "Social City" » dans *Transnationalism and the German City*, New York; Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2014, p. 55- 71.

LANZ Stephan, « Be Berlin! Governing the City through Freedom », *International Journal of Urban and Regional Research*, juillet 2013, vol. 37, n° 4, p. 1305- 1324.

LAPEYRE Nathalie et LE FEUVRE Nicky, « Féminisation du corps médical et dynamiques professionnelles dans le champ de la santé », *Revue française des affaires sociales*, 2005, vol. 1, n° 1, p. 59- 81.

LAUFER Jacqueline, MARRY Catherine et MARUANI Margaret, *Le travail du genre: les sciences sociales du travail à l'épreuve des différences de sexe*, Paris, La Découverte, 2010.

LAURENT Roxane, « Les industries culturelles en France et en Europe : points de repère et de comparaison », *Culture chiffres*, 2014, vol. 7, n° 7, p. 1- 20.

LE BAIL Karine, *La musique au pas : être musicien sous l'Occupation*, Paris, Éditions du CNRS, 2016.

LEBRETON Alexis et MOUGEL Grégory, « La gentrification comme articulation entre forme urbaine et globalisation : approche comparative Londres/Berlin », *Espaces et sociétés*, 2008, vol. 132-133, n° 1, p. 57- 73.

LECLER Romain, *Une mondialisation à domestiquer. Sociologie d'une politique française des échanges audiovisuels internationaux (1984-2012)*, Thèse de doctorat en science politique, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2015.

LECLER Romain, « Nouvelles vagues: Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, n° 1, p. 14-33.

LECLER Romain, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) », *Participations*, 2013, vol. 7, n° 3, p. 97- 125.

LEES Loretta et LEY David, « Introduction to Special Issue on Gentrification and Public Policy », *Urban Studies*, 2008, vol. 45, n° 12, p. 2379- 2384.

LEFEBVRE Henri, « La production de l'espace », *L Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 15- 32.

LE FEUVRE Nicky, BENELLI Natalie et REY Séverine, « Relationnels, les métiers de service ? », *Nouvelles Questions Féministes*, 2012, vol. 31, n° 2, p. 4- 12.

LE GALES Patrick, *Le retour des villes européennes*, 2e éd., Paris, Presses de Sciences Po, 2011.

LE GLOANNEC Anne-Marie (ed.), *L'Etat en Allemagne : la République fédérale après la réunification*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2001.

LEGON Tomas, *La recherche du plaisir culturel. La construction des avis a priori en*

musique et cinéma chez les lycéens, Thèse de Sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2014.

LE GUERN Philippe, *Les cultes médiatiques. Culture fan et oeuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LEMERCIER Claire et OLLIVIER Carine, « Décrire et compter », *Terrains & travaux*, 2011, n° 2, p. 5- 16.

LENA Jennifer C. et PETERSON Richard A., « Classification as culture: Types and trajectories of music genres », *American Sociological Review*, 2008, vol. 73, n° 5, p. 697- 718.

L'EQUIPE DU CNV, « La Lettre d'information du Centre National de la Chanson des Variétés et du Jazz », février 2013, n° 31.

LE RENARD Amélie, « Partager des contraintes de genre avec les enquêtées. Quelques réflexions à partir du cas saoudien », *Genèses*, 2011, n° 4, p. 128- 141.

LE ROUX Brigitte, *Analyse géométrique des données multidimensionnelles*, Paris, Dunod, 2004.

LE ROUX Brigitte, « Analyse spécifique d'un nuage euclidien : application à l'étude des questionnaires », *Mathématiques, informatique et sciences humaines*, 1999, vol. 146, p. 65- 83.

LE ROUX Brigitte et ROUANET Henry, *Multiple Correspondence Analysis*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2010.

LE ROUX Brigitte et ROUANET Henry, *Geometric Data Analysis. From Correspondence Analysis to Structured Data Analysis*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2004.

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

LEWIS Malcolm G. (ed.), *Cartographic Encounters: Perspectives on Native American Mapmaking and Map Use*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

LEY David, « Artists, aestheticisation and the field of gentrification », *Urban Studies*, 2003, vol. 40, n° 12, p. 2527- 2544.

LIGNIER Wilfried et PAGIS Julie, « Introduction », *Genèses*, 2014, vol. 96, n° 3, p. 2- 8.

LINDEMANN Danielle J., *Dominatrix. Gender, Eroticism, and Control in the Dungeon*, Chicago, Univeristy of Chicago Press, 2012.

LISACK Lucille, *Une musique contemporaine ouzbèke ? Recomposition de l'école nationale et références à l'Occident en Ouzbékistan*, Sociologie/Anthropologie sociale et ethnologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales/Humboldt-Universität zu Berlin, Paris, 2015.

LIZARDO Omar et SKILES Sara, « Musical taste and patterns of symbolic exclusion in the United States 1993–2012: Generational dynamics of differentiation and continuity », *Poetics*, 2015, vol. 53, p. 9- 21.

LIZE Wenceslas, « Artistic work intermediaries as value producers. Agents, managers, tourneurs and the acquisition of symbolic capital in popular music », *Poetics*, 2016, vol. 59, p. 35- 49.

LIZE Wenceslas, « De quelques stratégies managériales d'accumulation du capital sybmolique dans le champ musical » dans Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine

Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 51- 70.

LIZE Wenceslas, « Le goût jazzistique en son champ », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 60- 87.

LIZE Wenceslas, « Entretiens, directivité et imposition de problématique. Une enquête sur le goût musical », *Genèses*, 2010, n° 3, p. 99- 115.

LIZE Wenceslas, *L'amour du jazz. Sociologie du goût musical*, Thèse de doctorat en sociologie, Université Paris VIII Saint-Denis, Paris, 2008.

LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Paris, La Documentation Française, 2011.

LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (eds.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécrations dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

LIZE Wenceslas et ROUEFF Olivier, *Étude sur les publics et les non-publics du jazz en Bourgogne*, Centre Régional du Jazz en Bourgogne, 2010.

LOPEZ-SINTAS Jordi et GARCIA-ALVAREZ Ercilia, « Omnivore versus univore consumption and its symbolic properties: Evidence from Spaniards' performing arts attendance », *Poetics*, 2004, vol. 32, p. 471- 491.

LOPEZ-SINTAS Jordi et KATZ-GERRO Tally, « From exclusive to inclusive elitists and further: Twenty years of omnivorousness and cultural diversity in arts participation in the USA », *Poetics*, 2005, vol. 33, p. 299- 319.

LORIOL Marc et LEROUX Nathalie (eds.), *Le travail passionné*, Toulouse, Erès, 2015.

LUCARELLI Andrea et OLOF BERG Per, « City branding: a state- of- the- art review of the research domain », *Journal of Place Management and Development*, 2011, vol. 4, n° 1, p. 9- 27.

LUCAS Jean-Michel, « Du rock à l'oeuvre » dans Patrick Mignon et Antoine Hennion (eds.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 77- 100.

MAINSANT Gwénaëlle, « Contrôle policier et définitions de la prostitution », *Ethnologie française*, 2013, vol. 43, n° 3, p. 485- 493.

MANALE Margaret, « Berlin capitale : la ville comme exposition », *L'Homme et la société*, 2002, vol. 145, n° 3, p. 67- 88.

MARGUIN Séverine, *Collectifs d'individualités au travail : les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et Berlin*, Thèse de doctorat en sociologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales / Leuphana Universität Lüneburg, Paris, 2016.

MARIETTE Audrey, « Vendre du cinéma d'auteur » dans Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff (eds.), *La culture et ses intermédiaires. Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 71- 81.

MAROM Nathan, « Relating a City's History and Geography with Bourdieu: One Hundred Years of Spatial Distinction in Tel Aviv », *International Journal of Urban and Regional Research*, 2013, p. 1- 19.

MARQUARDT Nadine, FULLER Henning, GLASZE Georg et PUTZ Robert, « Shaping the Urban Renaissance: New-build Luxury Developments in Berlin », *Urban Studies*, 2013, vol. 50, n° 8, p. 1540- 1556.

MARRY Catherine, *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004.

MARTIN Laurent, « Paris de 1945 à nos jours : portrait culturel d'une capitale. Premières réflexions pour une recherche », *Politiques de la culture. Carnet de recherches du Comité d'histoire du Ministère de la culture et de la communication sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 28 novembre 2016.

MARUANI Margaret et NICOLE Chantal, *Au labeur des dames. Métiers masculins, emplois féminins*, Paris, Syros, 1989.

MATZ Kévin, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique » dans *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Broissieux, Editions du Croquant, 2012, p. 153- 169.

MAUGER Gérard (ed.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2007.

MAUGER Gérard, *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2006.

MAUGER Gérard, « Enquêter en milieu populaire », *Genèses*, 1991, vol. 6, p. 125- 143.

MCGUIGAN Jim, « Doing a Florida thing: the creative class thesis and cultural policy », *International journal of cultural policy*, 2009, vol. 15, n° 3, p. 291- 300.

MCKAY George, *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*, Durham, NC, Duke University Press, 2005.

MEADEL Cécile et HENNION Antoine, « Les ouvriers du désir. Du produit au consommateur, la médiation publicitaire », *Sociologie de la communication*, 1997, vol. 1, n° 1, p. 593- 619.

MEARS Ashley, « Girls as elite distinction: The appropriation of bodily capital », *Poetics*, 2015, vol. 53, p. 22- 37.

MEARS Ashley, « Working for Free in the VIP Relational Work and the Production of Consent », *American Sociological Review*, 2015, p. 1- 24.

MEARS Ashley, *Pricing Beauty. The Making of a Fashion Model*, Berkeley, University of California Press, 2011.

MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 2009.

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

MIGLIORETTI Pierre, *Des villes en projet: les politiques culturelles au coeur du développement métropolitain: une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart*, Thèse de science politique, Université Grenoble Alpes, Grenoble, 2015.

MOLINERO Stéphanie, *Les Publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MORETTI Franco, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

MOYSAN Bruno, « Musique, politique et sécularisation », *Raisons politiques*, 2004, vol. 14,

n° 2, p. 107-123.

MURRAY Forman, « “Represent”: Race, Space and Place in Rap Music », *Popular Music*, janvier 2000, vol. 19, n° 1, p. 65- 90.

NAUDIER Delphine, « Les modes d’accès des femmes écrivains au champ littéraire » dans *Droits d’entrée. Modalités et conditions d’accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2006, p. 191- 214.

NAUDIER Delphine, « L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, 2001, vol. 44, n° 4, p. 57- 73.

NEGRIER Emmanuel, « Politiques culturelles territoriales : dernier inventaire avant décentralisation ? », *Annuaire des collectivités locales*, 2003, vol. 23, n° 1, p. 47- 70.

NEGRIER Emmanuel, DJAKOUANE Aurélien et JOURDA Marie, *Les publics des festivals*, Paris, Michel de Maule, 2010.

NEGUS Keith, « The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption », *Cultural Studies*, 2002, vol. 4, n° 16, p. 501- 515.

NEGUS Keith, *Music genres and corporate cultures*, London; New York, Routledge, 1999.

NOËL Sophie, *L’édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Lyon, Presses de l’Enssib, 2012.

NOËL Sophie, « Maintenir l’économie à distance dans l’univers des biens symboliques : le cas de l’édition indépendante « critique » », *Revue Française de Socio-Économie*, 2012, vol. 10, n° 2, p. 73.

NOVY Johannes, « Berlin does not love you », *The Berlin Reader: A Compendium on Urban Change and Activism*, 2014, p. 223- 237.

NOVY Johannes, « What’s new about new tourism? And what do recent changes in travel imply for the “tourist city” Berlin? » dans Jana Richter (ed.), *The Tourist City Berlin. Tourism and Architecture*, Salenstein, Braun Verlag, 2010.

NUXOLL Cornelia, « Borrowed Tunes. Commando and Morale Booster Songs of RUF Fighters in the Sierra Leone War », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 2014, n° 4.

OCTOBRE Sylvie, *Questions de genre, questions de culture*, Paris; Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études de la prospective et des statistiques ; La Documentation Française : Diff. Direction de l’information légale et administrative, 2014.

OCTOBRE Sylvie, « Du féminin et du masculin: Genre et trajectoires culturelles », *Réseaux*, 2011, vol. 168-169, n° 4, p. 23-57.

OCTOBRE Sylvie, *Les loisirs culturels des 6-14 ans*, Paris, Documentation française, 2004.

OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre et BERTHOMIER Nathalie, *L’enfance des loisirs*, Paris, La Documentation française, 2010.

PAGIS Julie, « Incidences biographiques du militantisme en Mai 68 », *Sociétés contemporaines*, 2011, vol. 84, n° 4, p. 25- 51.

PARSONAGE Catherine, *The Evolution of Jazz in Britain, 1880-1935*, Aldershot, Ashgate, 2005.

PASQUIER Dominique, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d’accompagnement », *Sociologie*, 2012, vol. 3, n° 1, p. 21-37.

PECK Jamie, « Struggling with the Creative Class », *International Journal of Urban and*

Regional Research, décembre 2005, vol. 29, n° 4, p. 740- 770.

PERETTI Burton, *The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America*, Urbana, University of Illinois Press, 1992.

PERRENOUD Marc, « Les musicos et la masculinité » dans Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron (eds.), *Masculinités : Etat des lieux*, Toulouse, ERES, 2011, p. 137- 147.

PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

PERRENOUD Marc, « La figure du musicos : Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », *Ethnologie française*, 2003, vol. 96, n° 4, p. 683- 688.

PETERSON Richard A., « Problems in comparative research: The example of omnivorousness », *Poetics*, 2005, vol. 33, n° 5-6, p. 257- 282.

PETERSON Richard A., « Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, vol. 21, n° 4, p. 243- 258.

PHETERSON Gail, *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PIALOUX Michel, « L'ouvrière et le chef d'équipe ou comment parler du travail ? », *Travail et emploi*, 1995, vol. 62, p. 4- 38.

PICARD Tristan, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2016.

PICAUD Myrtille, « Un rapport "savant" aux musiques contemporaines ? Le rôle des salles de musique » dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (eds.), *Les publics des scènes musicales*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

PICAUD Myrtille, « Des genres dans l'espace francilien », *Publication d'ARCADI Ile-de-France*, mai 2016, n° 6, p. 16- 21.

PICAUD Myrtille, *Penser les « soirées » comme objet de luttes. Le cas du Syndicat du Hype*, Mémoire de sociologie, EHESS, Paris, 2011.

PICAUD Myrtille, *Stratégies de distinction et représentations de la transgression dans la scène Fetish parisienne*, Mémoire de sociologie, Institut d'Etudes Politiques de Lille, Lille, 2009.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, « Pratiques d'enquête dans l'aristocratie et la grande bourgeoisie : distance sociale et conditions spécifiques de l'entretien semi-directif », *Genèses*, 1991, n° 3, p. 120- 133.

PISTONE Danièle, « La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux », *Relations internationales*, 2014, vol. 156, n° 1, p. 21- 35.

PRATT Andy C., « Urban Regeneration: From the Arts "Feel Good" Factor to the Cultural Economy: A Case Study of Hoxton, London », *Urban Studies*, 2009, vol. 46, n° 5-6, p. 1041- 1061.

PRETECEILLE Edmond, « La ségrégation sociale a-t-elle augmenté ? La métropole parisienne entre polarisation et mixité », *Sociétés contemporaines*, 2006, vol. 62, n° 2, p. 69- 93.

PRETECEILLE Edmond, *La division sociale de l'espace francilien*, Paris, Observatoire

sociologique du changement, 2003.

PREVOST-THOMAS Cécile, « Les temporalités de la chanson francophone contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002, vol. 113, nº 2, p. 331- 346.

QUEMIN Alain, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, Éditions du CNRS, 2013.

RAAD Lina, « Investissement dans la vie locale des classes moyennes et appropriation de l'espace en banlieue rouge parisienne », *Urbanités*, octobre 2015.

RAAD Lina, *Transformations sociales en banlieue rouge. Politiques locales, stratégies résidentielles et inscription territoriale des classes moyennes*, Thèse de Géographie, Université Paris Diderot VII, Paris, 2014.

RAMIALISON Ifaliantsoa, « L'identité anglaise dans Dr Dee: An English Opera de Damon Albarn », *Volume!*, 2015, vol. 11, nº 1, p. 85- 99.

RAPP Tobias, *Lost and Sound: Berlin, Techno und der Easyjetset*, Berlin, Suhrkamp / Insel, 2009.

RAVET Hyacinthe, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015.

RAVET Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

RAVET Hyacinthe, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, 2003, vol. 9, nº 1, p. 173- 195.

REAU Bertrand, « Enchantements nocturnes : ethnographie de deux discothèques parisiennes », *Ethnologie française*, 2006, vol. 36, nº 2, p. 333- 339.

REGEV Motti, *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2013.

REGEV Motti, « Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitan in Popular Music », *American Behavioral Scientist*, 2011, vol. 55, nº 5, p. 558- 573.

REGEV Motti, « Producing artistic value », *The Sociological Quarterly*, 1994, vol. 35, nº 1, p. 85- 102.

RENISIO Yann et SINTHON Rémi, « L'analyse des correspondances multiples au service de l'enquête de terrain », *Genèses*, 2014, nº 4, p. 109- 125.

RES URBANA, *Monitoring Soziale Stadtentwicklung 2010, im Auftrag der Senatsverwaltung fu¨r Stadtentwicklung Berlin, Referat IA*, Berlin, 2010.

REVEL Jacques, « Micro-analyse et construction du social » dans Jacques Revel (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 1996, p. 15- 36.

REVEL Jacques, « Présentation » dans Jacques Revel (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil / Gallimard, 1996, p. 7- 14.

REVILLARD Anne et DE VERDALLE Laure, « "Faire" le genre, la race et la classe », *Terrains & travaux*, 2006, nº 1, p. 91- 102.

RIBAC François, *Ce que les usagers et Internet font à la prescription culturelle publique et à ses lieux : l'exemple de la musique en Ile de France*, Paris, Programme interministériel « Culture et territoires en Ile-de-France », 2010.

RIMMER M., « Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus », *Cultural Sociology*, 1 septembre 2012, vol. 6, n° 3, p. 299- 318.

RIPOLL Fabrice et TISSOT Sylvie, « La dimension spatiale des ressources sociales », *Regards sociologiques*, 2010, vol. 40, p. 5- 7.

RIUS ULLDEMOLINS Joaquim, « Culture and authenticity in urban regeneration processes: Place branding in central Barcelona », *Urban Studies*, 2014, vol. 51, n° 14, p. 3026- 3045.

ROBETTE Nicolas, « *Pitchfork*, la "Pravda de l'*indie rock*" ? Le pouvoir de prescription dans le champ de la critique rock », *Genèses*, 2016, vol. 105, n° 4, p. 120- 140.

ROBETTE Nicolas et ROUEFF Olivier, « An eclectic eclecticism: Methodological and theoretical issues about the quantification of cultural omnivorism », *Poetics*, 2014, vol. 47, p. 23- 40.

ROSSMAN Gabriel et PETERSON Richard A., « The instability of omnivorous cultural taste over time », *Poetics*, 2015, vol. 52, p. 139- 153.

ROUEFF Olivier, « Les homologies structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs » dans *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions la Découverte, 2013, p. 153- 164.

ROUEFF Olivier, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

ROUEFF Olivier, « La montée des intermédiaires: Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, n° 1, p. 34- 59.

ROUEFF Olivier, « Bohème militante, radicalité musicale : un « air de famille ». La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical », *Sociétés & Représentations*, 2001, vol. 11, n° 1, p. 407-432.

ROUEFF Olivier et SOFIO Séverine, « Intermédiaires culturels et mobilisations dans les mondes de l'art », *Le Mouvement Social*, 2013, vol. 243, n° 2, p. 3- 7.

ROUSSEL Violaine, *Art vs War : les Artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2011.

ROUSSEL Violaine, « Arts and Politics: A French–American Perspective », *International Journal of Politics, Culture, and Society*, septembre 2010, vol. 23, n° 2-3, p. 63- 68.

ROUSSEL Violaine (ed.), *Les artistes et la politique : Terrains franco-américains*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

ROUSSEL Violaine, « Pour une sociologie des professionnels engagés : « Mondes de l'art » et militantisme contre la guerre en Irak aux États-Unis », *Sociologie du Travail*, janvier 2009, vol. 51, n° 1, p. 25- 45.

ROUYER Alice, « Berlin, une métropole au pied du Mur » dans Guy Jalabert (ed.), *Portraits de grandes villes. Société, pouvoirs, territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

ROY William G., *Reds, whites, and blues: social movements, folk music, and race in the United States*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2010.

RUSCH Loes, « Frontierism, intellectual listeners and the new European wave: On the reception of Dutch jazz in DownBeat, 1960–1980 », *Jazz Research Journal*, 2015, vol. 1, n° 9, p. 62- 81.

RUSTIN Nicole et TUCKER Sherrie (eds.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, NC, Duke University Press, 2008.

SACCO Pierluigi, FERILLI Guido et BLESSI Giorgio Tavano, « Understanding culture-led local development: A critique of alternative theoretical explanations », *Urban Studies*, 2014, vol. 51, n° 13, p. 2806- 2821.

SAEZ Guy, « Les politiques culturelles des villes » dans *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2003, p. 197- 225.

SAEZ Jean-Pierre, « La longue marche de la décentralisation des politiques culturelles en Europe », *Dynamics of communication: New ways and new actors*, 2006, p. 1- 18.

SAEZ Jean-Pierre et SAEZ Guy (eds.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte, 2012.

SAINT-MARTIN Monique DE, « Les tentatives de construction de l'espace social, d'"Anatomie du goût" à La Distinction. Quelques repères pour l'histoire d'une recherche » dans *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 29- 44.

SALAMERO Émilie, « Les modes de reconnaissance des artistes de cirque à l'épreuve du temps : de l'état du champ aux trajectoires professionnelles », *Sociologie et sociétés*, 2015, vol. 47, n° 2, p. 237- 259.

SANTORO Marco, « Alla Scala. Trasformazioni sociali e mutamento istituzionale dell'opera italiana fra Otto- e Novecento. », *Polis*, 2000, vol. 14, n° 2, p. 255- 278.

SAPIRO Gisèle, « Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States », *Cultural Sociology*, 2015, p. 1- 27.

SAPIRO Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.

SAPIRO Gisèle, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013, vol. 5, n° 200, p. 70- 85.

SAPIRO Gisèle, « Comparaison et échanges culturels. Le cas des traductions » dans Olivier Remaud, Jean-Frédéric Schaub et Isabelle Thireau (eds.), *Faire des sciences sociales. Comparer*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p. 193- 221.

SAPIRO Gisèle, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, 2010, vol. 38, n° 4, p. 419- 439.

SAPIRO Gisèle, « Mondialisation et diversité culturelle : les enjeux de la circulation transnationale des livres » dans *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 275- 301.

SAPIRO Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, vol. 168, n° 3, p. 4- 11.

SAPIRO Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire" : Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, vol. 168, n° 3, p. 12- 33.

SAPIRO Gisèle, « Les professions intellectuelles entre l'État, l'entrepreneuriat et l'industrie », *Le Mouvement Social*, 2006, vol. 214, p. 3- 24.

SAPIRO Gisèle, « La formation de l'éthique de désintéressement de l'écrivain » dans Michael Einfalt (ed.), *Intellektuelle Redlichkeit/Intégrité intellectuelle. Mélanges en l'honneur de Joseph Jurt*, Heidelberg, Winterverlag, 2005, p. 383- 393.

SAPIRO Gisèle, « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, 2003, vol. 32, p. 633- 652.

SAPIRO Gisèle, « The literary field between the state and the market », *Poetics*, 2003, vol. 31, p. 441- 464.

SAPIRO Gisèle, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.

SAPIRO Gisèle, PACOURET Jérôme et PICAUD Myrtille, « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 206-207, n° 1, p. 4- 13.

SAPIRO Gisèle, PICAUD Myrtille, PACOURET Jérôme et SEILER Hélène, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 206-207, n° 1, p. 108- 137.

SASSEN Saskia (ed.), *Deciphering the Global: Its Spaces, Scalings and Subjects*, New York ; Oxford, Routledge, 2007.

SASSEN Saskia (ed.), *Global networks, linked cities*, New York, NY, Routledge, 2002.

SASSEN Saskia, *The global city : New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2001.

SASSEN Saskia, « Losing control? The state and the new geography of power », *Global Dialogue*, 1999, vol. 1, n° 1, p. 78- 90.

SASSEN Saskia, *Losing control? Sovereignty in An Age of Globalization*, New York, Columbia University Press, 1996.

SAVAGE Mike et GAYO Modesto, « Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom », *Poetics*, 2011, vol. 39, n° 5, p. 337- 357.

SCHARFF Christina, « Repudiating feminism: Young women in a neoliberal world », *Feminist Theory*, 1 août 2014, vol. 15, n° 2, p. 211- 213.

SCHIFFRIN André, *L'édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999.

SCHNAPPER Laure, « La musique "dégénérée" sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques*, 2004, vol. 14, n° 2, p. 157-177.

SCHPUN Mônica Raisa, « Carmen Miranda, uma "star" migrante », *Revista de Antropologia*, 2008, p. 451- 471.

SCHWARTZ Olivier, « "L'empirisme irréductible", Postface » dans *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Nathan, 1993, p. 271- 280.

SCOTT Joan, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, traduit par Éléni Varikas, 1988, vol. 37, n° 1, p. 125- 153.

SEGRE Gabriel, *Fans de... Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014.

SERRE Solveig et ROBENE Luc, « The squat La Miroiterie (1999-2014): A place for the punk scene in Paris », Porto, 2016.

SHOEMAKER Pamela J. et VOS Timothy, *Gatekeeping Theory*, Londres, Routledge, 2009.

SILVER Daniel et CLARK Terry Nichols, « Buzz as an urban resource », *Canadian Journal of Sociology*, 2013, vol. 38, n° 1, p. 1- 32.

SILVER Daniel, CLARK Terry Nichols et LAPORTE Marie-Noëlle, « La puissance des scènes: Quantité d'aménités et qualité des lieux », *Cahiers de recherche sociologique*, 2014, nº 57, p. 33- 60.

SIMEANT Johanna (ed.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, Paris, Éditions du CNRS, 2015.

SIMEANT Johanna, « Localiser le terrain de l'international », *Politix*, 2012, vol. 100, nº 4, p. 129- 147.

SIMONIN Anne, *Les éditions de Minuit. 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC Éditions, 1994.

SINIGAGLIA Jérémy, *Artistes, intermittents, précaires en lutte. Retour sur une mobilisation paradoxale*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2012.

SINIGAGLIA Jérémy, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 2007, vol. 65, nº 1, p. 27- 53.

SKEGGS Beverley, *Des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire*, Marseille, Agone, 2015.

SMALL Christopher, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Washington, D.C, Wesleyan University Press, 2011.

SMITH Neil, *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*, London; New York, Routledge, 1996.

SMOUTS Marie-Claude et BADIE Bertrand, « Introduction », *Cultures & conflits*, 1996, nº 21-22.

SOFIO Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 2016.

SONNETTE Marie, « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique: Conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires », *Sociologie et sociétés*, 2015, vol. 47, nº 2, p. 163- 186.

SONNETTE Marie, *Des manières critiques de faire du rap: pratiques artistiques, pratiques politiques: contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse de Sociologie, Paris 3, Paris, 2013.

SONTAG Susan, « Notes on Camp », *Partisan Review*, 1964, vol. 31, nº 4.

STAHL Geoff, « Getting By and Growing Older: Club Transmediale and Creative Life in the New Berlin » dans Id. (ed.), *Poor But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 191- 209.

STRAW Will, « Cultural scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, 2004, vol. 27, nº 2, p. 411- 422.

SUZUKI Yoko, « Two Strikes and the Double Negative: The Intersections of Gender and Race in the Cases of Female Jazz Saxophonists », *Black Music Research Journal*, 2013, vol. 33, nº 2, p. 207- 226.

TABET Paola, *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004.

TAYLOR Timothy D., *Global pop. World music, world markets*, New York ; London,

Routledge, 1997.

TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles » dans *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po (PFNSP), 2003, p. 155- 179.

TEILLET Philippe, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des "musiques amplifiées" » dans Philippe Poirrier (ed.), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe-XXe siècles*, Paris, La Documentation française, Fondation maison des sciences de l'homme, 2002, p. 361- 393.

THIBAULT Adrien, « Être ou ne pas être: La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, 2015, vol. 47, n° 2, p. 87- 111.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris, Le Seuil, 1999.

THIESSE Anne-Marie, BERTRAND Romain, DEFRANCE Jacques et WEBER Louis, « La nation, une construction politique et culturelle », *Savoir/Agir*, 2007, vol. 2, n° 2, p. 11- 20.

THORNTON Sarah, *Club Cultures Music, Media and Subcultural Capital*, Hoboken, Wiley, 1995.

TISSOT Sylvie, *De bons voisins. Enquête dans un quartier de la bourgeoisie progressiste*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

TISSOT Sylvie, « De l'usage de la notion de capital d'autochtonie dans l'étude des catégories supérieures », *Regards sociologiques*, 2010, n° 40, p. 99- 109.

TISSOT Sylvie, « Une "discrimination informelle" ? Usages du concept de mixité sociale dans la gestion des attributions de logements HLM », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, vol. 159, n° 4, p. 54- 69.

TISSOT Sylvie, « Les sociologues et la banlieue: construction savante du problème des "quartiers sensibles" », *Genèses*, 2005, vol. 60, n° 2005/3, p. 57- 75.

TISSOT Sylvie et POUPEAU Franck, « La spatialisation des problèmes sociaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005, vol. 159, n° 4, p. 4- 9.

TOMLINSON John, *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

TOMMEK Heribert, « Une littérature moyenne. La littérature allemande contemporaine entre production restreinte et grande production », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015, vol. 1, n° 206-207, p. 100- 107.

TOPALOV Christian, « Langage, société et divisions urbaines » dans Id. (ed.), *Les divisions de la ville*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 375- 449.

TOUCHE Marc, *Concerts de musiques actuelles amplifiées en Yvelines : enquête sur les publics et la programmation*, Yvelines, Centre de Ressources Yvelinois pour la musique, 2014.

TOURNES Ludovic, « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) », *Revue française d'études américaines*, 2001, p. 72- 83.

TRACHMAN Mathieu, « Une "planque pour mater des culs"? », *Terrains & travaux*, 2013, n° 2, p. 197- 215.

TRANCHANT Lucas, « Des musiciens à bonne école. Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, 2016, vol. 7, n° 1, p. 23- 40.

TRAVERSIER Mélanie, « Le quartier artistique, un objet pour l'histoire urbaine », *Histoire urbaine*, 2009, vol. 26, n° 3, p. 5- 20.

TRUONG Fabien, « Au-delà et en deçà du Périphérique. Circulations et représentations territoriales de jeunes habitants de Seine-Saint-Denis dans la métropole parisienne », *Métropoles*, 2012, n° 11.

TURNER Bryan S. et EDMUNDS June, « The Distaste of Taste: Bourdieu, cultural capital and the Australian postwar elite », *Journal of Consumer Culture*, 2002, vol. 2, n° 2, p. 219- 239.

URRY John et LARSEN Jonas, *The Tourist Gaze 3.0*, Londres, Sage, 2011.

VANNIER Sébastien, « Berlin, l'aimant tant aimé » dans Hans Stark et Nele Katharina Wissman (eds.), *L'Allemagne change ! Risques et défis d'une mutation*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 155- 166.

VAUCHEZ Antoine, « Le prisme circulatoire. Retour sur un leitmotiv académique », *Critique internationale*, 2013, vol. 59, n° 2, p. 9- 16.

VEENSTRA Gerry, « Class Position and Musical Tastes: A Sing-Off between the Cultural Omnivorism and Bourdieusian Homology Frameworks », *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 2015, vol. 52, n° 2, p. 134- 159.

VELASCO-PUFLEAU Luis, « Après les attaques terroristes de l'État islamique à Paris. Enquête sur les rapports entre musique, propagande et violence armée », *Transposition. Musique et Sciences Sociales*, 2015, n° 5.

VERDALLE Laure DE, *Le théâtre en transition. De la RDA aux nouveaux Länder*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

VERDALLE Laure DE, « Les dramaturges est-allemands et la Réunification : changement organisationnel et renouveau des identités professionnelles », *Revue française de sociologie*, 2003, vol. 44, n° 1, p. 115-138.

VERDALLE Laure DE, VIGOUR Cécile et LE BIANIC Thomas, « S'inscrire dans une démarche comparative », *Terrains & travaux*, 2012, n° 2, p. 5- 21.

VERGER Annie, « L'artiste saisi par l'Ecole : Classements scolaires et "vocation" artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, vol. 42, n° 1, p. 19- 32.

VESCHAMBRE Vincent, « Penser l'espace comme dimension de la société » dans Raymonde Séchet et Vincent Veschambre (eds.), *Penser et faire la géographie sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 211- 227.

VIRTANEN Taru, *Across and Beyond the Bounds of Taste. On Cultural Consumption Patterns in the European Union*,Turku School of Economics, Turku, 2007.

VIVANT Elsa, « Creatives in the city: Urban contradictions of the creative city », *City, Culture and Society*, 2013, vol. 4, n° 2, p. 57- 63.

VIVANT Elsa, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Urbanisme, Aménagement et Etudes Urbaines, Paris VIII - Vincennes Saint-Denis, Paris, 2008.

VOIROL Olivier, « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux*, 2011, vol. 166, n° 2, p. 125- 157.

VOISIN Agathe, « Des jeunes "univores" ? Musique, ethnicité et (il)légitimité culturelle dans l'East-End londonien et en Seine-Saint-Denis » dans Philippe Coulangeon et Julien Duval (eds.), *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 113- 126.

VUIGNIER Renaud, « Marketing territorial et branding territorial: une revue de littérature systématique », 2016.

WACQUANT Loïc, *Parias urbains. Ghetto, banlieues, état. une sociologie comparée de la marginalité sociale*, Paris, La Découverte, 2006.

WACQUANT Loïc J. D, « Marginalité, ethnicité et pénalité dans la ville néolibérale : une cartographie analytique », *Revue de l'Institut de Sociologie*, 2013, p. 1- 19.

WAGNER Izabela, *Producing excellence. The Making of Virtuosos*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.

WATERMAN Stanley, « Geography and music: some introductory remarks », *GeoJournal*, 2006, vol. 65, nº 1/2, p. 1- 2.

WEBB Peter, *Exploring the networked worlds of popular music: milieu cultures*, New York, Routledge, 2007.

WEBER Florence, *Le travail à côté. Etude d'ethnographie ouvrière*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.

WEBER Florence, « L'ethnographie armée par les statistiques », *Enquête*, 1995, nº 1, p. 153- 165.

WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme [1904-1905]*, Paris, Éditions Pocket/Plon, 2010.

WEBER William, « Le savant et le général: Les goûts musicaux en France au XVIIIe siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010, vol. 181-182, nº 1, p. 18- 33.

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

WEBER William, *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

WEILL Pierre-Edouard, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain. Les stratégies complémentaires des intermédiaires » dans Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (eds.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, p. 147- 164.

WELLER Sally, « Consuming the City: Public Fashion Festivals and the Participatory Economies of Urban Spaces in Melbourne, Australia », *Urban Studies*, 2013, vol. 50, nº 14, p. 2853- 2868.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, vol. 1, Histoire, Sciences Sociales, p. 7- 36.

WHITELEY Sheila, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London, Routledge, 1997.

WIMMER Andreas et GLICK SCHILLER Nina, « Methodological nationalism, the social sciences and the study of migration: an essay in historical epistemology », *International Migration Review*, 2003, nº 37, p. 576- 610.

WINICHAKUL Thongchai, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994.

WYNN Jonathan R., *Music/City: American Festivals and Placemaking in Austin, Nashville,*

and Newport, Chicago, Univeristy of Chicago Press, 2015.

YILDIZ Erol et HILL Marc, *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2014.

ZUKIN Sharon, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

ZUKIN Sharon, *Landscapes of Power: From Detroit to Disneyland*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Où sont les femmes ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017, Paris, SACD, 2016.

Die kleine Berlin–Statistik 2015, English Edition, Berlin, Amt für Statistik Berlin-Brandenburg, 2015.

Les chiffres du logement social à Paris, début 2015, Paris, APUR, 2015.

Measuring Music, Londres, UK Music, 2014.

Paris la nuit. Recueil cartographique, Paris, Atelier Parisien d'Urbanisme, 2004.

Liste des tableaux

Tableau 1. Récapitulatif des matériaux empiriques mobilisés dans la thèse 35
Tableau 2. Récapitulatif des observations 54
Tableau 3. Taille de la jauge en fonction de la programmation de musiques électroniques et rock 96
Tableau 4. Placement du public dans les salles parisiennes en fonction des genres musicaux qu'elles accueillent 97
Tableau 5. Caractéristiques du Badaboum et du Zig Zag 110
Tableau 6. Genres programmés par les salles parisiennes et genres écoutés le plus souvent 213
Tableau 7. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 1 (ACM 1) 219
Tableau 8. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 2 (ACM 1) 220
Tableau 9. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 3 (ACM 1) 221
Tableau 10. Répartition des observations (les salles) dans les 5 classes de la CAH 1 229
Tableau 11. Modalités caractérisant la première classe « Genres musicaux pointus écoutés en concert » (CAH 1) 230
Tableau 12. Modalités caractérisant la seconde classe « Genres classiques et légitimés » (CAH 1) 233
Tableau 13. Modalités caractérisant la troisième classe « Non à tout sauf musiques du monde, jazz, chanson, funk, variétés » (CAH 1) 235
Tableau 14. Modalités caractérisant la quatrième classe « Genres "populaires" internationalisés écoutées en concert » (CAH 1) 236
Tableau 15. Modalités caractérisant la cinquième classe « Musiques électroniques seulement » (CAH 1) 237
Tableau 16. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 1 (ACM 2) 252
Tableau 17. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 2 (ACM 2) 255
Tableau 18. Modalités contribuant au-dessus de la moyenne à la formation de l'axe 3 (AMC 2) 256
Tableau 19. Répartition des observations dans les 5 classes de la CAH 2 264
Tableau 20. Modalités caractérisant la première classe « Salles de concert moyennes et reconnues » (CAH 2) 265
Tableau 21. Modalités caractérisant la seconde classe « Lieux de nuit » (CAH 2) 267
Tableau 22. Modalités caractérisant la troisième classe « Anciens lieux de spectacle assis » (CAH 2) 268
Tableau 23. Modalités caractérisant la quatrième classe « Grandes jauges onéreuses » (CAH 2) 272
Tableau 24. Modalités caractérisant la cinquième classe « Petites jauges peu visibles » (CAH 2) 273
Tableau 25. Répartition des jauges des salles programmant chanson et rap 285
Tableau 26. Catégories d'âge des personnes dans la programmation à Paris et Berlin 350
Tableau 27. Catégories d'âge des femmes et hommes dans la programmation 350
Tableau 28. Catégorie sociale du père des programmateurs et programmatrices 351
Tableau 29. Catégorie sociale de la mère des programmateurs et programmatrices 352
Tableau 30. Niveaux de diplôme des programmateurs et programmatrices à Paris et Berlin 356
Tableau 31. Niveaux de diplôme selon le sexe 356
Tableau 32. Nationalité des personnes dans la programmation à Paris et Berlin 361
Tableau 33. Principaux domaines d'études supérieures des programmatrices et programmateurs à Paris 393

Tableau 34. Principaux domaines d'études supérieures en fonction de l'âge des programmatrices et programmateurs à Paris 396

Tableau 35. Principaux domaines d'études supérieures des programmatrices et programmateurs à Berlin en fonction de l'âge 418

Tableau 36. Multi-activité des programmatrices et programmateurs, en dehors de l'activité musicale personnelle 418

Tableau 37. Part des intermédiaires pour lesquels l'activité de programmation permet de subvenir à ses besoins matériels à Berlin 418

Tableau 38. Programmateurs et programmatrices aux trajectoires idéal-typiques à Berlin 420

Tableau 39. Estimation des dépenses du Bureau de la Musique de la Mairie de Paris (2014) d'après un enquêté 505

Tableau 40. Dépenses musicales du Sénat de Berlin (2014) 506

Tableau 41. Programmateurs et programmatrice de trois salles berlinoises alternatives 515

Tableau 42. Répartition de l'indice d'internationalisation des programmations dans les salles de musique parisiennes (en %, mai 2014) 544

Tableau 43. Indice d'internationalisation des programmations selon les genres musicaux joués dans les salles (en %) 544

Tableau 44. Indice d'internationalisation des programmations selon la jauge de la salle (en %) 545

Tableau 45. Indice d'internationalisation des programmations selon le prix maximal du billet (en %) 545

Tableau 46. Répartition de la nationalité des artistes, selon la programmation en club ou en festival 574

Tableau 47. Répartition des lieux de résidence des artistes, selon la programmation en club ou en festival 574

Tableau 48. Activité musicale des artistes femmes et hommes pendant les concerts auxquels elles et ils participent 575

Tableau 49. Prix du billet et type de jazz 576

Tableau 50. Type of jazz et nationalité des artistes 577

Tableau 51. Prix du billet et nationalité des artistes 581

Tableau 52. Prix du billet et sexe des artistes 582

Liste des graphiques

Graphique 1. Répartition des salles de musique par arrondissement parisien 69
Graphique 2. Répartition des salles recensées dans les arrondissements berlinois 73
Graphique 3. Evolution de l'ouverture de salles (actives en 2014-2015) à Paris et Berlin 76
Graphique 4. Taille des jauges dans les salles des 11 arrondissements parisiens les plus dotés en lieux musicaux 84
Graphique 5. Taille des jauges des salles de musique selon les *Bezirke* berlinois 86
Graphique 6. Dates d'ouverture des salles en fonction de la programmation de musiques électroniques et rock 96
Graphique 7. Date d'ouverture des salles de musique dans les *Bezirke* de Berlin 145
Graphique 8. Projection d'une sélection de variables actives et illustratives, Axes 1 et 2 (ACM 1) 225
Graphique 9. Projection d'une sélection de variables actives et illustratives, Axes 1 et 3 (ACM 1) 226
Graphique 10. Nuage des individus actifs dans le plan des axes 1 et 2 (ACM 1) 227
Graphique 11. Nuage des individus actifs dans le plan des axes 1 et 3 (ACM 1) 228
Graphique 12. Projection d'une sélection de variables actives, Axes 1 et 2 (ACM 2) 258
Graphique 13. Projection d'une sélection de variables actives, Axes 1 et 3 (ACM 2) 259
Graphique 14. Projection des variables supplémentaires, Axes 1 et 2 (ACM 2) 260
Graphique 15. Projection des variables supplémentaires, Axes 1 et 3 (ACM 2) 261
Graphique 16. Nuage des individus actifs dans le plan des axes 1 et 2 (ACM 2) 262
Graphique 17. Nuage des individus actifs dans le plan des axes 1 et 3 (ACM 2) 263
Graphique 18. Croisement des classes définies par les deux CAH (nombre de salles en commun) 281
Graphique 19. Dates d'ouverture des salles programmant du rap et de la chanson 285

Liste des figures

Figure 1. Revenus de l'industrie musicale, 1998-2011 (en $) 18
Figure 2. Schéma des agents en interaction dans les espaces musicaux parisiens et berlinois 34
Figure 3. *Clubkataster* à Berlin (salles en activité en 1989, 1990, 1995, 1998, 2005 et 2017) 79
Figure 4. La secret room du Badaboum 116
Figure 5. « Schillerbar verpiss dich » 141
Figure 6. Schillerbar taggué 142
Figure 7. Captures d'écran de sites de conseils pour « entrer au Berghain » 155
Figure 8. La Recyclerie à Paris, une décoration « de bric et de broc » 163
Figure 9. Un restaurant de Grand Train 198
Figure 10. Photo du marché à Grand Train 199
Figure 11. La terrasse du Cirque électrique 230
Figure 12. Des artistes répètent au Limonaire 234
Figure 13. Genres musicaux programmés par les salles dans les 5 classes de la CAH 1 239
Figure 14. Capture d'écran du site internet du Lapin Agile 270
Figure 15. Genres musicaux programmés par les salles dans les 5 classes de la CAH 2 274
Figure 16. Capture d'écran du site internet de Chez Michou 308
Figure 17. Les femmes occupant des postes de direction dans les lieux de création et diffusion de spectacle vivant subventionnés par le ministère de la Culture, 2012-2015 366
Figure 18. Un jazzman peu conforme aux normes masculines du genre 586

Liste des cartes

Carte 1. Salles de musique recensées dans Paris 70
Carte 2. Marché locatif et couleur politique dans les arrondissements parisiens 71
Carte 3. Salles de musique recensées dans Berlin 72
Carte 4. Les entrées dans les stations du réseau RATP un samedi moyen du mois de juin 2002, entre 21 heures et 1 heure du matin 82
Carte 5. Jauges minimales et maximales des salles parisiennes 84
Carte 6. Prix maximal du billet et niveau de vie des résident·e·s parisien·ne·s 85
Carte 7. Jauges minimales et maximales des salles berlinoises 88
Carte 8. Salles parisiennes programmant du rock et des musiques électroniques 95
Carte 9. Marché locatif et date d'ouverture des salles à Berlin 146
Carte 10. Evolution de la capacité d'accueil (nombre de lits) dans les Bezirke de Berlin, 2006-2014 152
Carte 11. Classes de salles (CAH 1) en fonction de leur programmations à Paris 240

Liste des encadrés

Encadré 1. La morphologie urbaine et sociale de Paris et de Berlin 43
Encadré 2. Interroger sa propre position de nouvelle arrivante à Berlin 47
Encadré 3. Touristes, immigré·e·s, expats ? Enjeux de définition et politiques touristiques 150
Encadré 4. Les salles « alternatives » : une liberté encadrée par des normes indigènes 153
Encadré 5. Les variables de l'ACM 2 « caractéristiques des salles » 246
Encadré 6. L' « effet lieu » et la plasticité des genres 326
Encadré 7. Le rôle des autres jeunes hommes dans la découverte de la musique : les programmateurs à Paris . 368
Encadré 8. Michèle et Frédérique, arrivées à la musique « par hasard » ? 370
Encadré 9. Des directeurs d'institutions parisiennes des musiques classiques attachés au charisme du directeur 397
Encadré 10. Florian, enfant d'ouvriers de Berlin Est devenu une figure centrale de la nuit 423
Encadré 11. Rester dans les marges reconnues de l'alternatif 426
Encadré 12. Se faire une position quand on n'a pas le bon parcours : Maxime, un français à Berlin 429
Encadré 13. Deux directrices de l'événementiel dans des multinationales : Berlin comme opportunité professionnelle 431
Encadré 14. L'entre-soi distinctif, condition de possibilité des soirées illégales 476
Encadré 15. Encadrer les publics et leurs pratiques diverses : quand l'entre-soi ne suffit pas 479
Encadré 16. Construction de l'indice d'internationalisation des programmations 542
Encadré 17. Une trajectoire inhabituelle par rapport à ses homologues français : Ali, programmateur de world music à Berlin 561
Encadré 18. Importer des pratiques professionnelles issues de l'événementiel dans l'univers du lyrique : the Théâtre du Châtelet 562

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 4

RESUME ET MOTS-CLES 6

SUMMARY AND KEYWORDS 7

TABLE DES MATIERES 8

INTRODUCTION 9

1. ANALYSER LES ESPACES MUSICAUX DE DEUX CAPITALES 12
A. REPENSER LES HIERARCHIES CULTURELLES A TRAVERS LES PRATIQUES ET LES LIEUX 12
B. ABORDER LE *LIVE* PAR LES INTERMEDIAIRES CULTURELS 17
C. ANALYSER L'ESPACE DES SALLES DE MUSIQUE DANS UNE VILLE « GLOBALE » 24
D. UNE APPROCHE SPATIALE DES PHENOMENES CULTURELS 29
E. UNE ANALYSE TRANSVERSALE DE DEUX ESPACES MUSICAUX EN INTERACTION 33
2. DEFINIR ET HIERARCHISER DES TERRITOIRES. PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESES 38
3. METHODE 41
A. COMPARER LA MUSIQUE A PARIS ET BERLIN 42
B. OBJECTIVER LES ESPACES MUSICAUX DE LA VILLE : QUANTIFIER, CARTOGRAPHIER ET OBSERVER LES SALLES 50
Dénombrer et repérer les salles 50
Observer l'événement musical et situer la programmation 53
C. INCARNER LES ROUAGES DU CHAMP : TRAJECTOIRES ET PRATIQUES DES INTERMEDIAIRES 56
4. PLAN DE LA THESE 63

CHAPITRE 1. L'ANCRAGE SPATIAL DES PHENOMENES MUSICAUX 65

1. LES CENTRES MUSICAUX DE DEUX CAPITALES CONTRASTEES 68
A. DES ARRONDISSEMENTS (ANCIENNEMENT) POPULAIRES BIEN DOTES 69
B. BERLIN, UN « RENOUVEAU » MUSICAL PLUS RECENT QUE PARIS ? 75
C. VISIBILITE DES SALLES DANS LA VILLE ET TAILLE DES JAUGES 83
2. TERRITOIRES URBAINS ET MUSICAUX : LE ROCK ET LES MUSIQUES ELECTRONIQUES 93
A. DES GENRES DOMINANTS AUX GEOGRAPHIES DISTINCTES 94
B. DES MUSIQUES ROCK ENTRE PATRIMONIALISATION ET *UNDERGROUND* 98
C. UN ESPACE DES MUSIQUES ELECTRONIQUES EN RESTRUCTURATION 102
3. EFFET DU TERRITOIRE URBAIN SUR LA LABELLISATION DU TERRITOIRE MUSICAL 107
A. DES SALLES SIMILAIRES DANS DEUX QUARTIERS DIFFERENTS : BASTILLE ET LES CHAMPS ELYSEES 108
B. UNE LOCALISATION QUI FAVORISE DES PRATIQUES DE *CLUBBING* SPECIFIQUES 112
C. DE NOUVELLES EXPERIENCES NOCTURNES LIEES A LEURS INTERMEDIAIRES 117

CHAPITRE 2. CHANGER LA VILLE EN MUSIQUE 125

1. POSITIONS MUSICALES ET SPATIALES 132
A. SE FAIRE UNE PLACE DANS LE SOUS-CHAMP MUSICAL 133
B. LES DISCOURS SUR LA GENTRIFICATION COMME MENACE POUR LA SCENE ALTERNATIVE 139
C. MAINTENIR L'ENTRE-SOI ALTERNATIF FACE AUX « TOURISTES » 149
D. L'AVANT-GARDE MUSICALE SUR DE NOUVEAUX FRONTS DE GENTRIFICATION 158
E. CONQUERIR LA « BANLIEUE » POUR RENOUVELER LA MUSIQUE 165
2. DONNER SA VILLE EN SPECTACLE : LA MUSIQUE, UN ENJEU POLITIQUE 176

A. LE MARKETING TERRITORIAL D'UNE CAPITALE SUBCULTURELLE ? 179
B. UN PONT ENTRE CENTRE ET PERIPHERIE : HIP-HOP ET MUSIQUES CLASSIQUES 186
C. MUSIQUE ET MIXITE SOCIALE 195

CHAPITRE 3. UN SOUS-CHAMP DES SORTIES MUSICALES ? 208

1. PENSER LES SALLES PAR LEURS PROGRAMMATIONS 211
A. ECOUTE ET PROGRAMMATION DES GENRES MUSICAUX 212
B. L'ESPACE RELATIONNEL DES PROGRAMMATIONS DES SALLES DE MUSIQUE PARISIENNES 215
C. DES REGROUPEMENTS DE GENRES DANS LES PROGRAMMATIONS QUI REPRENNENT DES CATEGORIES DE L'ACTION PUBLIQUE 229
2. SE DEFAIRE DU GENRE : STRUCTURES ET OPPOSITIONS DE L'ESPACE MUSICAL PARISIEN 243
A. DES MANIERES D'ECOUTER LA MUSIQUE INEGALEMENT RECONNUES 245
B. DES CADRES D'ECOUTE MUSICALE DIVERSIFIES 264

CHAPITRE 4. PENSER LA PLASTICITE DES GENRES : L'ESPACE DES POSSIBLES MUSICAUX 278

1. L'HOMOLOGIE IMPARFAITE ENTRE PROGRAMMATIONS ET MANIERES D'ENTENDRE LA MUSIQUE 281
A. DES GENRES DONT L'ESPACE DES POSSIBLES EST MULTIPLE 283
B. UNE HOMOLOGIE FORTE ENTRE GENRES ET SALLES : DES LIEUX QUI CLASSENT ET (DE)LEGITIMENT 292
C. DES GENRES « OPPOSES » QUI S'ECOUTENT DANS DES SALLES SIMILAIRES ? LES VARIETES ET MUSIQUES CLASSIQUES 301
2. TRAVERSER OU RENFORCER LES FRONTIERES DES TERRITOIRES MUSICAUX 310
A. TRANSGRESSIONS ARTISTIQUES PAR LES INTERMEDIAIRES : RENOUVELER LES « FORMATS » ET LES USAGES SOCIAUX DU GENRE 311
B. SEGMENTER PAR LES LIEUX ? LE ROLE DES POUVOIRS PUBLICS 322
C. LE MARCHE DU *LIVE* ET L'HOMOGENEISATION DES PROGRAMMATIONS 331

CHAPITRE 5. L'INEGAL DEVELOPPEMENT PROFESSIONNEL D'UNE FONCTION D'INTERMEDIAIRE 340

1. LA PROGRAMMATION, UNE ACTIVITE EXERCEE PAR UN GROUPE HETEROGENE 348
A. RECRUTEMENT SOCIAL DES PROGRAMMATEURS ET PROGRAMMATRICES 349
Age, sexe et origine sociale 349
Formation et socialisation musicale 355
Nationalité et origine géographique 360
B. LES EFFETS DIFFERENCIES DU GENRE SUR L'ACCES A LA PROGRAMMATION 365
Devenir programmateur ou programmatrice 367
La *groupie*, figure-repoussoir du programmateur dans un espace hétéronormé 377
2. A PARIS, LA « NORMALISATION » DES PARCOURS 388
A. DES PROGRAMMATEURS ET PROGRAMMATRICES GESTIONNAIRES ? 390
Des programmateurs et programmatrices très diplômé·e·s 393
S'insérer (ou pas) dans le groupe professionnel 399
B. LES « CLIQUES » DE PROGRAMMATEURS ET PROGRAMMATRICES 402
A la croisée des « cliques » : un nœud de salles centrales 404
Cliques et programmations 409
Absorber « l'innovation » 412
3. L'*ETHOS* « ALTERNATIF » DES PROGRAMMATEURS ET PROGRAMMATRICES BERLINOIS·ES 416
A. L'OUVERTURE PROVISOIRE DES POSSIBLES APRES LA CHUTE DU MUR : QUATRE IDEAUX-TYPES A BERLIN 417

L'aristocratie alternative 422
Rester alternatif 425
Berlin comme terre promise 428
Travailler dans une ville pas comme les autres 430
B. LA CONSTRUCTION COLLECTIVE DE L'*ETHOS* ALTERNATIF : LA FORMATION D'UN CHAMP EN L'ABSENCE DE DEVELOPPEMENT PROFESSIONNEL 435
Programmer en collectif 436
Ethos alternatif et accès à la scène 438

CHAPITRE 6. L'AUTONOMIE DE LA PROGRAMMATION, ENTRE LOGIQUES ARTISTIQUES, ECONOMIQUES ET POLITIQUES 444

1. DONNER ACCES A LA SCENE ET SELECTIONNER LES PUBLICS 448
A. LA PROGRAMMATION, UNE ENTREPRISE SUBJECTIVE DE SELECTION ? 449
Les logiques de la programmation 452
Capital social et placements dans le champ 457
Les enjeux politiques des contenus de la programmation 463
B. LES PUBLICS, ENJEUX DE LUTTE 473
Revendiquer l'homogénéité 474
Revendiquer l'hétérogénéité 481
2. DESINTERESSEMENT ET POLITISATION DES PRATIQUES ORGANISATIONNELLES 489
A. POLE DE PRODUCTION RESTREINTE CONTRE GRANDE PRODUCTION ? 494
Programmer contre les « limonadiers » et les « garages » 494
Opposer, hiérarchiser : le rôle des pouvoirs publics 500
B. LE DESINTERESSEMENT COMME FORME D'ENGAGEMENT 514
Ne pas se rémunérer pour ne pas se fourvoyer 514
Défendre le territoire de la programmation pour maintenir l'autonomie du sous-champ de la musique vivante ? 524

CHAPITRE 7. ANCRER DES CIRCULATIONS INTERNATIONALES DE MUSIQUE DANS UN CHAMP LOCALISE 532

1. TRAVAILLER L'INTERNATIONAL 538
A. ANALYSER LA PLACE D'UNE CAPITALE DANS L'ESPACE MUSICAL INTERNATIONAL 539
B. RESSOURCES ECONOMIQUES ET INTERMEDIAIRES-RELAI DE L'INTERNATIONALISATION 551
C. ECHANGES DE CAPITAL SYMBOLIQUE ET CAPTATION DE LA GESTION DES CIRCULATIONS PAR LA PROGRAMMATION 562
2. LES TRACES DES CIRCULATIONS D'ARTISTES DANS UN CHAMP JAZZISTIQUE PARISIEN SEMI-CENTRAL 569
A. QUEL·LES ARTISTES CIRCULENT ? SEXES, NATIONALITES ET LIEUX DE RESIDENCE 572
B. CIRCULATIONS ET POSITIONS DANS LE CHAMP : LA DOMINATION PERSISTANTE DES HOMMES ETATS-UNIENS 578
C. USAGES SOCIAUX DE LA CIRCULATION ET PROCESSUS D'ALTERISATION 583

CONCLUSION 594

BIBLIOGRAPHIE GENERALE 604

ANNEXES 639

LISTE DES TABLEAUX 648

LISTE DES GRAPHIQUES 650

LISTE DES FIGURES 651

LISTE DES CARTES **652**

LISTE DES ENCADRES **653**

TABLE DES MATIERES **654**

Mettre la ville en musique (Paris-Berlin)
Quand territoires musicaux, urbains et professionnels évoluent de concert

Myrtille Picaud

Résumé : Cette thèse de sociologie porte sur les salles de musique dite « vivante », en s'appuyant sur une comparaison entre Paris et Berlin. L'étude des salles de musique rend compte de la production des définitions et des hiérarchies sociales des territoires musicaux, urbains et professionnels. À la diversité des genres musicaux qui y sont programmés répond la variété des manières de les entendre : publics assis ou debout, configurations intimistes ou stades, etc. L'articulation entre approche ethnographique et analyse statistique témoigne du lien entre esthétiques et usages sociaux de la musique. Ces territoires musicaux, constitués par les cadres d'écoute et les esthétiques, sont inégalement reconnus par les politiques culturelles et ne recoupent pas strictement les frontières des genres. Par ailleurs, les sous-champs musicaux dans les deux villes sont structurés par des logiques spatiales, ce qu'éclaire la cartographie des lieux de musique. Et, si la localisation des salles influe sur leur qualification musicale, à l'inverse, le fait musical participe aux transformations des représentations des territoires urbains. Outre l'ancrage géographique, cette thèse s'intéresse de près à la construction d'une offre musicale à travers la sélection des artistes par les programmateurs et programmatrices des salles berlinoises et parisiennes. Ainsi, elle donne à voir la délimitation de la fonction de programmation comme territoire professionnel, en interrogeant sa variabilité selon l'histoire du sous-champ musical et les contraintes liées à la concentration économique du secteur de la musique *live*. Une série d'entretiens avec les programmateurs et programmatrices a permis la comparaison des pratiques et des trajectoires de ces intermédiaires. Celle-ci atteste d'un développement professionnel inégal à Paris et Berlin et d'usages distincts du désintéressement dans une activité de programmation internationalisée. Les intermédiaires, comme les politiques culturelles, participent aux oppositions au sein du sous-champ des salles de musique, qui reflètent les centres et les périphéries du champ musical transnational. En effet, selon leur position dans le sous-champ et leurs ressources, les salles ne programment pas les mêmes catégories d'artistes. Ainsi, la retraduction locale de la valeur musicale contribue ainsi au positionnement de Paris et de Berlin comme capitales culturelles.

Mots-clés : PARIS, BERLIN, MUSIQUE, INTERMEDIAIRES CULTURELS, TERRITOIRE, PROFESSIONNALISATION, COMPARAISON, GENRES MUSICAUX, URBAIN

Summary: This thesis offers a comparison of music venues in Paris and Berlin. Studying music venues sheds light on the definitions and hierarchisation of musical, urban and professional territories. Diverse music genres are listened to in these venues, and ethnographic observation shows that events happen in many different configurations – audiences are sometimes seated or standing, in large arenas or intimate atmospheres, etc. Statistical methods enable the study of the connection between music styles and the way they are socially appropriated. These musical territories, unequally supported by cultural policies, distinguish themselves from the strict definition of musical genres. The musical subfield is also structured by spatial forces, revealed by the cartography of the music venues in both cities. Their localisation affects the way venues are perceived and defined but, conversely, the music scene also participates in the transformation of representations about the urban territories. Beyond the urban analysis of music, this thesis examines music production through the role of bookers, who select the artists in the venues. In Paris and Berlin, the definition of booking as a territory of competence depends on the musical subfield's history and is influenced by pressure linked to the increasing economic concentration within the live music market. Interviews with bookers offer material for comparing the cultural intermediaries' work practices and social trajectories. They illustrate different forms of professional development and uses of disinterestedness in the internationalised activity of booking. Cultural intermediaries and policies participate in the dual structure of the subfields, which reflects the centres and peripheries of the transnational musical field. Indeed, depending on their resources and position in these subfields, venues do not book the same type of artists. Thus, they tend to the local translation of musical value, all the while taking part in Paris' and Berlin's positioning as cultural capitals.

Keywords: PARIS, BERLIN, MUSIC, CULTURAL INTERMEDIARIES, TERRITORY, PROFESSIONALIZATION, COMPARISON, MUSIC GENRES, URBAN