

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉVOLUTION DE LA CLASSIFICATION DES GENRES MUSICAUX : LA  
PROGRAMMATION DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL  
DES ANNÉES 1960 À NOS JOURS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR  
MIHO MATSUNUMA

JUIN 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier d'abord mon directeur de recherche, le professeur Jean-François Côté, qui m'a accompagnée tout au long de la préparation et de la rédaction de ce mémoire. Ses conseils et son encouragement ont toujours été un soutien précieux.

Je remercie plus particulièrement la directrice de programmation et les trois musiciens de l'Orchestre symphonique de Montréal qui ont participé à ma recherche. Pour moi qui suis fascinée depuis mon enfance par la musique symphonique, c'était une énorme chance de pouvoir échanger avec eux. Ils ont rendu possible mon enquête, alors qu'ils confrontaient de nombreuses difficultés provoquées par la crise sanitaire.

Ce mémoire doit beaucoup au soutien de mes amis d'ici, de France et d'ailleurs : certains m'ont aidée à créer les contacts pour les entretiens, d'autres ont relu et corrigé mes textes, ou encore m'ont encouragée intellectuellement ou moralement. Je remercie plus particulièrement madame Geneviève Beulac pour la relecture minutieuse qu'elle me proposait tout au long de mes études en sociologie à Montréal, et même depuis plus longtemps.

Je me permets d'exprimer ma gratitude à l'égard de ma famille à Tokyo, qui me comprend et me soutient.

La majeure partie de la recherche pour ce mémoire s'est déroulée durant l'année 2020, et j'ai été toujours très heureuse de le travailler malgré les ennuis techniques et psychologiques causés par le confinement, la distanciation et l'isolement, en plus de la perte de la vie culturelle. Ce mémoire ainsi que ma propre pratique musicale m'ont sauvée la vie et je suis reconnaissante à toutes les personnes qui m'ont accompagnée

au cours de ce cheminement. Au moment du dépôt de ce mémoire, la vie culturelle à Montréal n'est réouverte que partiellement et avec restriction, et nous attendons impatiemment le jour où nous revivrons la vibration des sons dans la Maison symphonique pleine du public. La culture, c'est d'être ensemble, et donc elle aussi est essentielle pour notre vie.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENT .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
ABSTRACT .....	ix
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Objet du mémoire .....	3
1.2 Revue de littérature.....	4
1.3 Problématique et question .....	11
1.3.1 Problématique.....	11
1.3.2 Question de recherche et quelques hypothèses.....	12
1.3.3 Méthodologie.....	17
CHAPITRE II LA CLASSIFICATION DES GENRES MUSICAUX ET SA REMISE EN QUESTION.....	21
2.1 Construction historique de la classification en musique .....	21

2.1.1	L'évolution de la programmation de concert en Europe et les divisions du goût musical : William Weber.....	21
2.1.2	La classification des genres musicaux et son institutionnalisation aux États-Unis : Paul DiMaggio.....	27
2.1.3	Les frontières entre la musique classique et la musique populaire : art socialement construit et évolutif.....	32
2.2	Remise en cause de la classification : la crise de l'orchestre symphonique et la diversification du programme de concerts .....	35
2.2.1	La baisse de la fréquentation aux concerts .....	36
2.2.2	Solutions proposées pour capter un plus grand public .....	40
2.2.3	Casser les frontières : implication d'une pénétration de la logique du marché .....	44
2.2.4	Érosion de la classification traditionnelle?.....	48
2.3	La classification binaire des genres musicaux et le travail du musicien d'orchestre .....	51
CHAPITRE III RETOUR À L'HISTOIRE DE L'OSM : DU POINT DE VUE DE SES RELATIONS AVEC LE PUBLIC ET LES AUTORITÉS GOUVERNEMENTALES .....		57
3.1	La naissance de l'OSM : une institution pour les Canadiens français .....	57
3.2	Années 1960 : un nouveau départ avec la Révolution tranquille .....	62
3.3	Soutien financier public accordé à l'OSM : caractère semi-officiel?.....	71
CHAPITRE IV CONCERTS POPULAIRES DE L'OSM : HISTOIRE ET TÉMOIGNAGES.....		76
4.1	Historique des concerts populaires.....	77

4.1.1	Du début aux années 1970 : vers une plus grande diversité des genres, des lieux et des formats de concerts.....	77
4.1.2	Années 1980-1990 : stabilisation du format de programmation .....	80
4.1.3	À partir de 2000 : séries consacrées au pop.....	83
4.1.4	Une grande diversité de concerts.....	86
4.2	Expériences et témoignages des acteurs du concert populaire.....	88
4.2.1	Deux objectifs principaux du concert populaire.....	89
4.2.2	Deux publics différents.....	93
4.2.3	Concevoir les concerts pops à l’OSM .....	95
4.2.4	Concert pop vécu par le musicien.....	98
4.2.5	Persistance des frontières : Analyse des témoignages.....	106
	CONCLUSION.....	110
	ANNEXE A CONCERTS ET RÉCITALS DONNÉS PAR L’ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL DURANT L’ANNÉE 2017-2018.....	118
	ANNEXE B DOCUMENTS DE CONSCTEMENT.....	120
	ANNEXE C GRILLES DES QUESTIONS .....	132
	BIBLIOGRAPHIE .....	135

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CALQ : Conseil des arts et des lettres du Québec

MAC : Ministère des affaires culturelles (Québec)

OM : Orchestre Métropolitain

OSM : Orchestre symphonique de Montréal

OSQ : Orchestre symphonique de Québec

## RÉSUMÉ

Alors que l'orchestre symphonique professionnel s'est historiquement constitué pour jouer de la musique classique, beaucoup d'orchestres jouent aujourd'hui de la musique dite populaire. La classification traditionnelle des genres musicaux considérait le classique comme l'art véritable et par conséquent supérieur au populaire pratiqué par la voie commerciale. Mais la diversification de la programmation des concerts symphoniques révèle l'évolution de cette classification et des frontières entre les genres. Le présent mémoire s'intéresse à la dynamique historique de cette évolution ainsi qu'aux expériences de celle-ci vécues par des acteurs qui s'impliquent dans la production des concerts. Suite au retour à la réflexion théorique et sociohistorique sur la classification en musique, nous étudions le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) à travers la lecture de ses documents d'archives et les entretiens effectués auprès de quelques acteurs de l'orchestre.

La présentation des concerts populaires par l'orchestre symphonique s'explique par l'injonction du développement du public induite par le changement du comportement de celui-ci, ainsi que par la démocratisation de la culture en tant que but politique et demande sociale. Dans le cas de l'OSM, ses relations avec les instances gouvernementales sont historiquement très fortes. Ses concerts populaires présentés avec des artistes invités actifs au Québec et conçus pour le public québécois constitueraient une occasion de prouver la proximité avec la communauté locale, bien qu'en même temps cette pratique se caractérise par le manque de constance.

Contrairement à certains sociologues qui ont avancé que les frontières entre la musique classique et la musique populaire perdaient désormais du sens, notre analyse fait ressortir la persistance de ces frontières tant au niveau de la production des concerts qu'au niveau de la perception qu'ont les acteurs concernant la nature musicale des pièces et le public de chaque type de concerts. La distinction entre les genres musicaux n'apparaît plus comme une classification hiérarchique et elle est représentée en termes de différence horizontale.

Mots clés : orchestre symphonique, musique classique, concert populaire, classification, frontières, Orchestre symphonique de Montréal

## ABSTRACT

While symphony orchestra was historically constructed in order to play classical music, lots of orchestras play nowadays what is called popular music. Traditional classification of musical genres considered classical music as the real art, and consequently superior to popular music practised through commercial channels. However, diversification of concert programs reveals the evolution of this classification and of boundaries between genres. This master's thesis is interested in historical dynamics of this evolution and experiences of the latter by those who are involved in the production of concerts. Following a review of theoretical and socio-historical reflections on classification in music, we study the case of the Orchestre symphonique de Montréal (OSM) through reading of its archives documents and interviews with several actors of the orchestra.

The programing of popular concerts is explained by injunction of audience development induced by change of audience's behaviour, as well as democratization of culture as political aim and social demand. In the case of the OSM, its relations with governmental instances are historically very strong. Its popular concerts created for Quebecer audience and performed with invited Quebec local artists should provide occasions to show OSM's proximity with the local community, even though this practice is characterized by lack of constancy.

Contrary to some sociologists who argued that boundaries between classical music and popular music has vanished, our analysis reveals persistence of these boundaries, with respect to the production of concerts as well as what the actors perceive concerning esthetic nature of musical pieces and audience of each type of concerts. Distinction between musical genres doesn't appear any more as a hierarchical classification, but it is represented in terms of horizontal difference.

Keywords : symphony orchestra, classical music, popular concert, classification, boundaries, Orchestre smphonique de Montréal

## INTRODUCTION

Le présent mémoire s'intéresse à l'évolution de la classification des genres musicaux et des frontières entre ceux-ci observable dans la programmation de l'orchestre symphonique. La fonction historiquement définie de celui-ci est d'interpréter des œuvres orchestrales qualifiées de « classiques » et il est composé par les musiciens formés pour cet objectif. La musique classique elle-même est une catégorie élaborée, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et parallèlement au développement de l'orchestre symphonique en tant qu'institution qui la présente, en se distinguant de la musique classée « populaire », pour être reconnue comme l'art véritable. Or aujourd'hui, beaucoup d'orchestres symphoniques jouent également de la musique dite populaire, et par conséquent la division esthétique et institutionnelle entre celle-ci et la musique classique apparaît moins évidente. La programmation des concerts symphoniques incluant la musique populaire nous semble témoigner de la mutation de la classification des genres musicaux qui s'est historiquement construite en tant que jugement de valeur hiérarchique. Nous cherchons à comprendre la dynamique historique par laquelle cette mutation est advenue, de même qu'à savoir comment elle est perçue et vécue par des acteurs qui s'impliquent dans la production des concerts symphoniques, afin de cerner le sens du phénomène dans son contexte. Dans le but d'aborder cette question, nous prendrons comme exemple le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM). Nous revisiterons l'histoire de ses concerts populaires depuis le début de sa collaboration avec des vedettes de la chanson, puis analyserons les expériences de quelques acteurs de l'orchestre retenues par nos entretiens.

Les questions de classification et de frontières dans le domaine de la culture s'articule avec celles de distinction entre ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas. Or, l'art n'est

pas une donnée objective qui se définit par les propriétés intrinsèques des objets ou des activités, mais sa définition dépend de la construction sociale de la réalité, processus par lequel les définitions collectives sont établies (Martin, 1996 : 31). Il s'agit de « la négociation et de la renégociation incessantes du sens des personnes, des choses et des situations » (DeNora, 2000 : 38).

Notre réflexion ci-dessous se déroule comme suit : le premier chapitre est consacré à la présentation de la problématique et de la question de recherche précédée par la revue de littérature. Le deuxième chapitre aborde la classification des genres musicaux, ainsi que les frontières entre ceux-ci par lesquelles cette classification se définit. Dans cette perspective, une revue de la recherche sociohistorique et théorique sur la question est suivie par un éclairage sur la remise en cause actuelle de la classification traditionnelle des genres musicaux, qui constitue le contexte de l'étude de cas présentée dans les deux chapitres suivants. Dans le troisième chapitre, nous essayons de saisir les conditions à long terme dans lesquelles l'OSM a développé ses concerts populaires. Nous étudions des relations que l'OSM noue avec le public et les autorités gouvernementales. Nous focalisons notre attention spécifiquement sur sa fondation en 1934, puis sur la période de la Révolution tranquille, avant de nous arrêter aux subventions que le gouvernement provincial a accordées ces dernières années à l'OSM. Ceci souligne un des aspects qui révèlent de fortes relations entre celui-ci et les pouvoirs publics. Le quatrième et dernier chapitre s'intéresse concrètement aux concerts populaires de l'OSM. Il présente un aperçu chronologique et global de ce type de concerts que l'OSM a donnés au cours de son histoire, avant de s'intéresser par la suite, à travers quatre entretiens que nous avons effectués auprès de la directrice de la programmation et de trois musiciens, aux expériences des acteurs qui s'impliquent dans la production musicale de l'orchestre. Une réflexion conclusive va clore le mémoire.

## CHAPITRE I

### PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE

#### 1.1 Objet du mémoire

Un orchestre symphonique professionnel est un ensemble dont la mission première est la performance publique d'œuvres orchestrales considérées en général comme entrant dans le répertoire symphonique standardisé, et dont les membres sont récompensés de manière significative pour leurs services (Allmendinger and Hackman, 1996 : 340). Il s'est historiquement construit pour interpréter de la musique classique, cette dernière étant elle-même une catégorie qui s'est constituée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, en se distinguant de la musique classée populaire, pour devenir la musique artistique et légitime par excellence. Or, nous constatons qu'aujourd'hui beaucoup d'orchestres symphoniques jouent également de la musique dite populaire, par exemple des arrangements de chansons populaires interprétés avec des vedettes du genre, et que par conséquent le contour du répertoire symphonique devient flou. La classification des genres musicaux à laquelle cette forme d'ensemble musical s'est historiquement identifiée nous paraît, au moins en partie, s'éroder.

Par ailleurs, l'accès à la culture est devenu à l'époque actuelle une des valeurs fondamentales d'une société qui se veut démocratique. Dans cet esprit, les détenteurs des fonds publics et privés qui soutiennent l'art et la culture accordent de l'importance à l'accessibilité des activités financées. En même temps, nous entendons parler déjà depuis quelques décennies de la crise de la musique classique et celle de l'orchestre

symphonique en particulier, étant couverte quelquefois même par la presse destinée au grand public, compte tenu de l'importance de celui-ci non seulement sur la scène artistique d'une ville et même parfois d'un pays, mais aussi pour l'identité culturelle de la communauté dans laquelle il se situe. On parle entre autres des difficultés financières, dont une des explications principales porte sur la baisse de la fréquentation aux concerts, ce qui incite les acteurs du secteur à chercher à renouveler et à élargir le public.

Dans ce contexte, l'inclusion de la musique populaire dans le programme orchestral est présentée ou expliquée par divers acteurs et observateurs soit comme une mesure de marketing qui vise à augmenter la vente de billets, soit comme une ouverture « démocratique » qui rend l'orchestre symphonique accessible à tout le monde, en rupture avec son élitisme traditionnel. Comment la mutation de la classification à laquelle cette forme d'ensemble musical s'est historiquement identifiée est-elle advenue ? Comment peut-on interpréter le sens que donnent au phénomène ceux qui s'impliquent dans la production de la musique orchestrale ?

## 1.2 Revue de littérature

Notre réflexion sur l'évolution récente de la programmation du concert symphonique s'appuiera d'abord sur les travaux sociohistoriques autour de l'évolution du répertoire symphonique et la classification des genres musicaux qui en résulte, réalisés par William Weber pour l'Europe (1977 ; 1986 ; 2001 ; 2002 ; 2004a ; 2004b ; 2004c ; 2007 ; 2008 ; 2018) et Paul DiMaggio pour les États-Unis (1982(a), 1982(b), 1986, 1987, 1991, 1992) : le répertoire s'est concentré progressivement, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les œuvres de quelques compositeurs reconnus comme classiques. Ce processus s'est accompagné de la consolidation du statut de la musique symphonique en tant que culture légitime détenue par la bourgeoisie. Malgré la différence dans leurs

méthodes et l'accent mis sur le contenu programmatique des concerts — Weber se focalise plus sur la programmation elle-même avec une approche plus historique, alors que DiMaggio s'intéresse à la théorisation de la classification des genres culturels avec une approche plus sociologique —, leurs analyses éclairent une tendance globale : la rupture avec la tradition précédente aboutit à la canonisation du répertoire classique et à la consolidation de l'orchestre symphonique en tant qu'institution qui l'interprète. Et ce processus s'articule étroitement avec l'emprise de l'idéologie artistique qui distingue l'art véritable caractérisé par l'attitude désintéressée de ses participants, d'un côté, du simple divertissement qui est produit et consommé par la voie commerciale, de l'autre. Ainsi émerge au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle la dichotomie entre la haute culture et la culture populaire, et dans le domaine musical entre la musique classique ou sérieuse et la musique populaire ou légère, qui constitue une classification hiérarchique, universelle et symboliquement puissante (DiMaggio, 1991 : 136, 139 ; Levine, 1988 ; Weber, 1977 : 20 ; Weber, 2004a : 16 ; Weber, 2004c : xxii-xxiii ; Weber, 2007 : 248). Parallèlement, l'orchestre symphonique se construit comme l'institution qui célèbre la musique classique et qui rassemble ses producteurs et ses consommateurs (DiMaggio, 1982a ; 1982b ; 1987 ; 1991 ; Dowd, 2011 ; Ledent, 2009 : 156-157, 179-187 ; Weber, 2004c : xxvii ; 2007). L'institution où la culture légitime est pratiquée est identifiée aux classes sociales qui la soutiennent (DiMaggio, 1982b : 313). S'établit ainsi la correspondance entre la classe socioéconomique et les pratiques culturelles. Or, en considérant la classification comme un processus collectif investi par des groupes sociaux, DiMaggio s'est intéressé également à son évolution articulée avec la mutation de la société, contrairement à la sociologie de Pierre Bourdieu dont l'intérêt se focalisait sur la reproduction de cette correspondance (Huault, 2009). Le sociologue américain a prolongé son analyse pour remarquer l'« érosion » du répertoire canonisé, dans le sens où à partir des années 1960, l'orchestre symphonique joue de plus en plus d'œuvres de compositeurs vivants et d'origines non européennes (DiMaggio, 1987 : 447-448 ; DiMaggio, 1991 : 142-147). Poursuivant cette réflexion, quelques recherches ont analysé les conditions qui rendent possible l'innovation programmatique introduisant

des créations contemporaines dans le programme de concerts (Dowd et al, 2002 ; Dowd and Kelly, 2012 ; Kremp, 2010 ; Pierce, 2000).

La classification des genres musicaux historiquement constituée est remise en question aujourd'hui, à cause, entre autres, de la crise de l'orchestre symphonique et de la musique classique plus généralement. Les difficultés financières du secteur sont bien documentées depuis les années 1990 (Cardinal et Lapierre, 1999 ; Glynn, 2000, 2002 ; Flanagan, 2008 : 19-23 ; Flanagan, 2012 : 1-3 ; Kotler and Scheff, 1997 : 6-7 ; Lebrecht, 1997 ; Maitlis and Lawrence, 2003 ; Moore, 2016 : 37, 41 ; Poisson-de Haro et Coblenz, 2013 : 32-35 ; Pompe and Tamburri, 2016 ; Ruud, 2000 : 122 ; Tepavac, 2010). Des publications spécialisées en management des arts, apparues en grand nombre depuis la même décennie et destinées aux actuels et futurs gestionnaires des arts, nous montrent des solutions proposées pour résoudre la crise de l'orchestre, et le développement du public visant à enrayer sa stagnation et son vieillissement se trouve au centre de leur discussion (Flanagan, 2012 ; Hill et al, 2003 ; Kotler and Scheff, 1997 ; Pompe and Tamburri, 2016 ; Tepavac, 2010)<sup>1</sup>. De nombreuses enquêtes ont été menées en vue de comprendre le comportement du public du concert classique (Crawford et al, 2014 ; Dobson, 2010 ; John S. and James L. Knight Foundation, 2002, 2003a, 2003b, 2004a ; Kolb, 2001a, 2011b ; O'Sullivan, 2009 ; Pitts, 2005 ; Rizkallah, 2009 ; Savage and Goya, 2011, Small, 1998). Des chercheurs en management des arts suggèrent des mesures qui aideraient à rendre la musique symphonique plus accessible à de plus nombreuses personnes, y compris la diversification du programme de concert pour y inclure des musiques populaires (John S. and James L. Knight Foundation, 2003c, 2004b ; Kolb, 1998 ; Kotler and Scheff, 1997 : 200, 514-516 ; Pompe, Tamburri and Munn, 2013 : 226-227 ; Pompe and Tamburri, 2016 : 69-70 ; Ramnarine, 2011 ;

---

<sup>1</sup> Sigurjonsson énumère de nombreuses publications en la matière (2010 : 267-268).

Ravanas, 2008 : 72-73 ; Robinson, 2000 ; Sigurjonsson, 2010 : 267-268 ; Tepavac, 2010).

La sociologie de la culture a abordé la classification des genres culturels du point de vue du capital culturel, en s'intéressant aux rapports entre les pratiques culturelles et les classes socioéconomiques du public. La question est devenue un des thèmes majeurs des débats sociologiques et le nombre de publications sur ce sujet ne cesse de croître, à tel point qu'un gros ouvrage de référence sur la sociologie de la culture récemment publié pointe dans son chapitre introductif la « Bourdieu industry » qui est en expansion perpétuelle (Inglis, 2016 : 7/9. Voir aussi Coulangeon et Duval (dir), 2013 ; Coulangeon and Duval (eds), 2014 ; Hanquinet and Savage (eds), 2016 ; Silva and Warde (eds), 2011). Rappelons par ailleurs que Bourdieu a considéré la musique comme la plus « classante » de toutes les pratiques culturelles, la correspondance entre celles-ci et la classe socioéconomique lui paraissant particulièrement marquée dans ce domaine (1979 : 17-18 ; 1980 : 155-156). Ceci n'est pas dû uniquement à la rareté des conditions d'acquisition des dispositions correspondantes. La nature abstraite de son mode d'expression est perçue comme une garantie de la « spiritualité » de l'art musical liée à l'« intériorité » la plus « profonde », ainsi que de la dénégation du monde social que l'éthos bourgeois attend de toutes les formes d'art. « La musique est l'art "pur" par excellence » (1979 : 17-18)<sup>2</sup>. Plus récemment, un ouvrage sur la consommation de loisirs au Royaume-Uni a trouvé dans la musique « le champ culturel le plus divisé et contentieux » (Bennett, Silva, Warde, Gayo-Cal and Wright, 2009 : 75). La sociologie des pratiques culturelles considère la musique comme un des meilleurs indicateurs de l'appropriation de la culture savante ou populaire par le public<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Sur l'impact des travaux de Bourdieu sur la sociologie de la musique ainsi que sa remise en question, voir : Prior, 2011.

<sup>3</sup> Atkinson, 2011 ; Bennett, Savage, Silva, Warde, Gayo-Cal and Wright, 2009 ; Bryson, 1996 ; Chan

La sociologie analyse la classification des genres culturels aussi du point de vue esthétique (Zolberg, 2005) : la remise en question constante depuis des années 1960 des autorités et des valeurs établies amène à reconnaître la valeur des pratiques culturelles jadis qualifiées de populaires ou vulgaires, alors que des artistes de l'ère post-Seconde Guerre mondiale tardive dépassent continuellement des frontières en matière des genres culturels et des origines géographiques, en même temps que la division entre l'artiste et le public se dissipe parfois. La définition classique de l'art ne dominant plus les institutions, l'art commercial est entré dans le musée déjà depuis des décennies. Dans le domaine de musique, le développement extraordinaire du numérique amène des créateurs du XXI<sup>e</sup> siècle à voyager entre différents genres et on assiste désormais à la multiplication des représentations découlant de l'hybridité artistique (Trottier, 2017 : 138 ; Trottier, 2021 : 153-176). Les frontières sont brouillées non seulement entre les genres mais aussi entre l'art et ce qui ne l'est pas (Lena and Peterson, 2008).

Dans son ouvrage tout récent, le musicologue Danick Trottier a analysé le dépassement des frontières entre les genres musicaux dans la création, la diffusion et la réception des œuvres à l'ère numérique, induit par l'accès infini et illimité à toutes sortes de musique, en qualifiant le phénomène de cohabitation qui serait fait de dialogue, d'échange ou de collaboration. La hiérarchie entre la musique classique et la musique populaire qui a eu cours dans les siècles précédents céderait la place, selon l'auteur, au

---

and Goldthorpe, 2005, 2007a, 2007b ; Chan (ed), 2010 ; Coulangeon, 2003, 2004b, 2005, 2010, 2015 ; DiMaggio, 1982(c), 1996 ; DiMaggio and Useem, 1978 ; Donnat, 1998, 2004, 2009, 2011 ; Donnat et Tolila (dir), 2003 ; Dorin (dir), 2018 ; Holt, 1998 ; Katz-Gerro, 1999, 2002 ; Katz-Gerro and Jæger, 2013 ; Katz-Gerro and Sullivan, 2004, 2010 ; Ollivier, 2008 ; Ollivier, Gauthier and Hiêu' Truong, 2009 ; Peterson, 1997b, 2005 ; Peterson and Kern, 1996 ; Peterson and Rossman, 2015 ; Peterson and Simus, 1992 ; Rimmer, 2012 ; Savage, 2006 ; Savage and Gayo, 2011 ; Van Eijck, 1997, 1999, 2001 ; Van Eijck and Knulst, 2005 ; Van Eijk and Lievens, 2008 ; van Hek and Kraaykamp, 2013 ; Wang, 2016 ; Warde, Wright and Gayo-Cal, 2007.

relativisme quant à la valeur et au pouvoir que porte chaque genre (Trottier, 2021).

Les études s'intéressant à la présence de la musique populaire dans des concerts symphoniques d'aujourd'hui ont été réalisées en sciences de gestion, en sociologie de la culture ou en musicologie (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 241-243 ; Hill, O'Sullivan and O'Sullivan, 2003 ; Kotler and Scheff, 1997 ; Oliveira-Menezes, 2015 : 61 ; Trottier, 2016, 2019), abordant cette question presque exclusivement du point de vue du développement du public. Leur objectif principal consiste à proposer des mesures adéquates pour capter l'attention d'un plus grand public et leurs conclusions sont souvent normatives. D. Trottier s'est arrêté à la pratique en prenant quelques exemples, dont l'OSM, soulignant les compromis obligés entre le respect de la chanson originale et la création d'un univers propre à la musique symphonique, sans mentionner toutefois la procédure concrète de production de ce type de concert ni la perception des acteurs (Trottier, 2021 : 127-131).

S'agissant de ceux qui s'engagent le plus directement dans la production de la musique symphonique, nous disposons des travaux sociologiques sur des musiciens d'orchestre (Adenot, 2008 ; Allmendinger and Hackman, 1996 ; Allmendinger, Hackman and Lehman, 1996 ; Breda and Kulesa, 1999 ; Coulangeon, 2004, 2008 ; François, 2008a, 2008b, 2012 ; Lawson (ed), 2003 ; Lehmann, 1995, 2005 ; Merlin, 2012 ; Menger, 2012 ; Pégourdie, 2015a, 2015b ; Ravet, 2015a ; Willener, 1997a). Philippe Coulangeon souligne le clivage entre la musique savante et les musiques populaires qui structure l'organisation professionnelle des musiciens interprètes (Coulangeon, 2004, 2008).

L'orchestre est souvent décrit comme un milieu professionnel très hiérarchisé, avec une image du musicien peu satisfait de son métier qui ne lui offre que peu d'autonomie organisationnelle et artistique (Abeles and Hafeli, 2014 ; Allmendinger, Hackman and Lehmann, 1996 : 201-202 ; Adorno, 2009 ; 111, 114 ; Boerner, Krause and Gebert, 2004 ; Breda and Kulesa, 1999 : 24 ; Mogelof and Rohrer, 2005 : 104 ; Parasuraman

and Purohit, 2000 ; Steptoe, 1989 : 6 ; Theorell, 1989 : 50), même si certaines études infirment cette représentation du musicien désenchanté (Brodsky, 2006 : 687 ; Gaunt and Dobson, 2014 : 305 ; Olbertz, 2006 : 69-70). De nombreuses enquêtes ont été menées en médecine et en psychologie sur le stress professionnel du musicien d'orchestre. Quant à la réaction à la transformation récente du secteur provoquée par la crise précédemment rappelée, nous disposons des études empiriques sur le conflit de travail entre la direction de l'orchestre et les musiciens (Chiapello, 1998 ; Glynn, 2000 ; Glynn, 2002 ; Maitlis and Lawrence, 2003 ; Ruud, 2000). Ces travaux sur la vie professionnelle des musiciens d'orchestre ne se posent pourtant pas de question spécifique sur l'évolution des programmations.

Le mémoire de maîtrise soutenu par Laure Trottier en 2019 s'intéresse au même objet de recherche que le nôtre (2019. Voir aussi Trottier, 2016). L'auteure a mené une enquête sur la place que les concerts de musique populaire occupent au sein des programmes réguliers de l'Orchestre symphonique de Québec et l'Orchestre symphonique de Montréal, celui-ci étant le cas que nous-mêmes allons étudier dans ce mémoire. Trottier a identifié la quantité et le type des concerts réalisés entre 2000 et 2018 pour dresser un tableau exhaustif. Elle affirme à plusieurs reprises le succès du concert de musique populaire auprès du public, sans toutefois donner aucune preuve concrète, ni statistique ni observation, en se fondant seulement sur le maintien de la pratique. Bien qu'elle affirme que son but est de comprendre « les processus motivationnels » (2019 : 19) des décisions prises par la direction artistique des deux formations de donner des concerts de musique populaire, les motifs de ces décisions ne sont que supposés indirectement à partir de l'hypothèse non vérifiée selon laquelle les goûts du public sont de plus en plus éclectiques (aucune enquête n'a pourtant été menée sur le public), ainsi qu'en raison de l'intérêt de la politique culturelle pour la démocratisation de la culture. Comme elle-même l'admet, il faudrait effectuer des entretiens auprès des acteurs de l'orchestre pour connaître plus précisément les motifs et le processus des décisions.

### 1.3 Problématique et question

#### 1.3.1 Problématique

La classification consiste à différencier les genres culturels en matière de perception et de pratique, ainsi qu'à structurer l'institution qui encadre la pratique de chaque genre. Elle constitue le système de production et de diffusion ainsi que le goût de la population (DiMaggio, 1987 : 441). La musique classique s'est construite précisément comme la contrepartie de la musique populaire, les frontières idéologiques et institutionnelles divisant les deux. La classification a abouti à établir une correspondance entre la classe socioéconomique et les pratiques culturelles, en conséquence de quoi certaines pratiques culturelles fonctionnent comme capital culturel. En même temps, en tant que processus collectif investi par des groupes sociaux, la classification évolue avec la mutation de la société, repérable par exemple dans les nouvelles orientations données aux politiques culturelles accompagnant la démocratisation culturelle et la démocratie culturelle.

Confronté depuis plusieurs années à la stagnation et au vieillissement de son public, l'orchestre symphonique tente de l'élargir en jouant des genres musicaux qui n'ont pas été composés à l'origine pour être interprétés par lui. Des spécialistes en marketing des arts suggèrent qu'afin de rendre la musique classique symphonique plus accessible à un public plus large, il faudrait remettre en question les frontières qui ont historiquement défini l'identité esthétique et institutionnelle de la musique classique. La montée en puissance de cette vision amène l'administration d'organismes culturels à accorder une importance particulière au développement du public, non seulement pour le souci de ventes mais aussi pour la démocratisation de la culture (DiMaggio, 1991 : 147-148 ; Dowd et al, 2002 : 44 ; Peterson, 1986 : 169).

Quant au musicien, la littérature fait apparaître son attitude bien complexe à l'égard de son travail, traversée d'ambivalence et de contradictions. Il vit la déception de ne pas avoir pu faire une carrière de concertiste – sa vie est une « défaite permanente », a dit Adorno (2009 :114) – et souffre du stress physique et psychologique spécifique au métier, tout en appréciant le partage professionnel avec ceux qui lui ressemblent.

L'inclusion des musiques populaires dans la programmation symphonique nous semble impliquer un renversement idéologique fondamental : l'orchestre symphonique et la musique classique plus généralement se sont historiquement constitués en balisant les frontières entre celle-ci et les autres musiques, alors qu'aujourd'hui l'orchestre est invité précisément à démonter ces frontières qui le définissaient. Par ailleurs, si l'orchestre symphonique joue aujourd'hui de la musique qui, non seulement n'a pas été composée à l'origine pour lui, mais dont il s'est en outre distancé pour définir sa propre identité, on constate que dans la pratique les frontières entre les genres sont souvent maintenues d'une manière ou une autre, comme nous le verrons au cours du présent mémoire.

### 1.3.2 Question de recherche et quelques hypothèses

Notre intérêt pour l'évolution de la programmation de concerts symphoniques a germé à partir de la réflexion sur la classification des genres musicaux qui s'est historiquement construite en tant que jugement de valeur hiérarchique. Nous assistons aujourd'hui à une évolution de cette classification, observable dans la programmation des concerts symphoniques incluant la musique populaire. Nous nous intéressons à savoir comment cette évolution, qui nous paraît constituer un changement fondamental, est perçue et vécue par des acteurs qui s'impliquent dans la production de la musique classique symphonique. Comment les décisions concernant la programmation de la musique

populaire sont-elles prises? Ce qui nous apparaît comme évolution de la classification est-il perçu comme tel par ces acteurs? Ce changement, selon leur expérience, se déroule-t-il dans la continuité, ou au contraire intervient-il comme une rupture, non seulement du point de vue chronologique mais aussi dans la nature même du changement? Est-ce que pour eux, jouer de la musique populaire constitue un changement majeur ou mineur en termes d'esthétique musicale et d'identité professionnelle? Comment voient-ils la raison de cette évolution programmatique et la prise de décisions la concernant? Est-ce qu'ils considèrent ou non cette pratique comme une déchéance de la valeur attestée par la classification traditionnelle, à laquelle ils s'identifient ou non? Reconnaisent-ils les frontières entre les genres musicaux? Notre questionnement se résume comme suit : quel est l'effet de la mutation du monde musical classique, qui se manifeste dans l'évolution de la classification des genres observable dans la programmation des concerts, sur l'identité professionnelle et organisationnelle de l'orchestre symphonique?

Les travaux existants qui s'intéressent à la présence de la musique populaire dans des concerts symphoniques d'aujourd'hui l'abordent principalement comme une mesure pour le développement du public. Le point de vue de ceux qui s'impliquent dans la production de la musique étant mis du côté et la procédure décisionnelle concernant cette pratique n'a pas été explorée. Ils ne portent que peu d'attention au point de vue des musiciens, tandis que les études s'intéressant à leur vie professionnelle n'ont pas posé de question spécifique sur l'évolution du programme. On pourrait pourtant s'interroger sur l'effet que produit sur leur identité professionnelle le fait de jouer de la musique populaire à laquelle leur formation longue, rigoureuse et sélective n'était pas destinée.

La perception et le vécu de l'évolution programmatique, de la classification des genres musicaux ainsi que des frontières entre ceux-ci par des acteurs de l'orchestre symphonique n'ont pas fait l'objet d'attention dans les travaux précédents. Mais la

question nous semble mériter d'être posée, puisque le répertoire classique forme le cœur de l'identité organisationnelle de l'orchestre et que par conséquent un changement radical de l'un devrait ébranler l'autre (Glynn, 2002 : 66) : c'est à travers le programme, c'est-à-dire ce qu'il joue, que chaque orchestre se présente devant ceux qui l'écoutent. Notre questionnement permettrait d'aborder l'évolution programmatique de la musique symphonique comme un aspect des *art worlds*, processus collectif d'interactions qui font exister l'art (Becker, 2008 [1982]).

Par le concert populaire ou non classique, nous entendons les concerts qui ne présentent pas le répertoire classique ou des œuvres originellement créées pour être jouées par l'orchestre symphonique et qui nous semblent s'adresser à un autre public que les habitués du concert symphonique typique. Nous pouvons reprendre la définition des concerts *crossover* proposée par Laure Trottier<sup>4</sup> pour expliquer ce que nous appelons concerts populaires : collaboration avec un.e ou des musicien.ne.s d'autres horizons musicaux et ne faisant pas partie de l'orchestre symphonique, tous genres et styles confondus ; répertoire appartenant au répertoire d'un autre genre musical que le répertoire d'orchestre traditionnel, tous genres confondus ; collaboration avec une autre discipline artistique, dans le cadre d'un concert présenté par l'orchestre symphonique (2019 : 22, 38).

Notre objectif n'est pas de vérifier la pertinence de la définition de Trottier, ni de proposer une nouvelle définition du concert populaire. Ce n'est pas non plus d'analyser toutes les innovations programmatiques de concerts symphoniques : inclusion des œuvres contemporaines et expérimentales de compositeurs vivants, musique encore

---

<sup>4</sup> Nous avons l'impression que le terme *crossover* est employé principalement pour désigner l'hybridation entre genres et styles musicaux dans une œuvre, plutôt que les formats de concerts ainsi définis par Trottier, mais notre intérêt ne porte pas sur ce point. Nous reprenons sa définition puisqu'elle correspond à ce que nous considérons comme concerts populaires.

plus savante que le classique traditionnel en quelque sorte, n'entre pas dans notre réflexion. L'hybridation entre genres ou styles, appelée souvent *crossover*, est de plus en plus courante dans la création musicale d'aujourd'hui, en donnant naissance à des œuvres symphoniques ou opératiques d'inspiration d'autres genres, ou bien des œuvres de rock, de jazz ou de chanson arrangées et interprétées avec l'orchestre (Trottier, 2017, 2021 ; Trottier, 2016, 2019). De même, quelques critiques estiment que les concerts hautement médiatisés offerts par les Trois Ténors (Pavarotti, Domingo et Carreras) dans les années 1990 marquaient un tournant dans le cas du *crossover* classique, en devenant un phénomène de masse et en rendant ces chanteurs *pop stars* (Trottier, 2017 : 138). Par ailleurs, le mélange d'extraits de classique très connus et utilisés dans des films est un format de concerts fréquemment joué par l'orchestre. Nous ne nous intéressons pas à analyser le caractère esthétique de chacune de ces pratiques ni à catégoriser puis à définir des pièces ou des concerts, et l'exploration de la notion de genre déborderait la portée du présent mémoire. Notre objectif est de savoir comment la variation grandissante de la musique jouée par l'orchestre symphonique est perçue par ceux qui produisent les concerts : nous tenterons de savoir comment ces acteurs eux-mêmes apprécient, du point de vue artistique, social et économique, divers types de musique qu'ils programment ou qu'ils interprètent, et plus particulièrement à propos de ce que l'orchestre symphonique lui-même considère comme populaire ou non classique.

La littérature nous permet toutefois de poser quelques hypothèses interprétatives. Nous pouvons supposer que les personnes qui s'occupent de l'administration expliqueront la diversification du répertoire comme une stratégie de marketing, ainsi qu'un aspect de la démocratisation de l'institution qui justifierait son existence aux yeux des détenteurs du fonds et des contribuables. Or, ils doivent impérativement se soucier du goût des amateurs de « vraie » musique classique, qui forment leur principale clientèle. Le mélange de genres pourrait leur déplaire. Nous nous interrogerons sur ce qui prime aux yeux des administrateurs, tout en nous intéressant aux explications et justifications

mobilisées et à leur rôle au sein de l'institution dans la prise de décision concernant l'orientation artistique.

Quant aux musiciens, la structure organisationnelle de l'orchestre ne leur permettant pas de prendre part aux décisions artistiques, il est possible qu'ils les acceptent toutes sans réticence explicite tant que la convention collective est respectée. En s'intéressant à la résistance des milieux artistiques contre la pénétration de la logique du marché, Ève Chiapello a comparé l'art plastique, l'édition littéraire et l'orchestre, pour constater que le rejet de la gestion managériale est moins fort dans ce dernier secteur que dans les deux autres. La sociologue suppose que cette tolérance vis-à-vis du management s'explique par la spécificité de la musique classique qui s'appuie sur une compétence artistique très difficile à acquérir et qui exige la discipline, la précision, la rigueur et la structure (1998 : 122-123, 130). Par ailleurs, on peut supposer que le musicien classique, en tant que citoyen dans la cité, exprime son adhésion à la démocratisation de l'art et de la culture concrétisée dans la musique populaire interprétée par l'orchestre. On peut aussi poser une hypothèse selon laquelle à l'instar des jeunes d'aujourd'hui en général, les goûts musicaux des jeunes musiciens étant plus éclectiques que ceux de la génération précédente, ils ne sont pas hostiles à l'interprétation des musiques populaires.

Or, une recherche qualitative menée en Angleterre a découvert que les jeunes musiciens classiques interviewés (professionnels et amateurs) portaient un jugement de valeur qui place le classique au-dessus des autres genres musicaux et le considéraient comme le plus sérieux et le plus important en raison de sa qualité intellectuelle et de sa profondeur intérieure – une conviction transmise et forgée entre autres au cours de leur formation (Bull and Scharff, 2017). Si les musiciens d'orchestre partagent ce jugement de valeur, ils peuvent se désoler d'être obligés de jouer de la musique qu'ils considèrent comme inférieure. En pointant l'absence du souci artistique dans des stratégies de marketing pour le développement du public d'orchestre, Sirgurjonsson cite un critique bostonnais

qui n'a pas caché son jugement négatif à l'égard du concert « pop » : celui-ci « va à l'encontre de toute la formation des musiciens. Ils sont habitués à jouer avec la finesse, l'attention et l'intérêt pour les détails, pour un public qui se soucie de ces qualités. En pops, toutes ces choses sont évacuées », et ce dans un environnement acoustique souvent très frustrant (2010 : 273). Par ailleurs, quelques recherches en psychologie constatent que le musicien d'orchestre sent constamment l'obligation d'être toujours parfait et de démontrer son infaillibilité (Brodsky, 2006 : 687 ; Lamontagne et al, 2018 : 648 ; Willener, 1997b : 188). Pour quelqu'un qui vit sous une telle pression psychologique, serait-il dans son intérêt de jouer des morceaux faciles avec les mêmes rémunérations et le même temps de répétition ?

D'un autre côté, une enquête d'ampleur limitée suggère que le respect à l'égard du chef et la qualité globale de l'ensemble sont plus importants que le répertoire pour le plaisir du musicien d'orchestre, et qu'il éprouve de la satisfaction surtout dans le processus de la création collective, le répertoire étant un véhicule de ce processus (Pitts, Dobson, Gee and Spencer, 2013 : 83). Or, si sa satisfaction professionnelle réside dans la qualité artistique de son travail, il pourrait lui déplaire de jouer de la musique moins artistique et beaucoup trop facile selon ses critères techniques et esthétiques, parce qu'elle ne met pas en valeur sa compétence.

### 1.3.3 Méthodologie

Cela étant dit, notre objectif dans ce mémoire ne sera aucunement d'examiner la pertinence de telles hypothèses : nous nous intéresserons à éclairer la procédure par laquelle l'orchestre symphonique a inclus la musique populaire dans son programme, de même que les perceptions et le vécu de cette évolution par divers acteurs impliqués, afin de cerner le sens du phénomène dans son contexte. Pour mener cette réflexion,

nous prendrons comme exemple le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), une des formations les plus anciennes et prestigieuses du Canada et même de l'Amérique du Nord. Cette étude de cas se divise en deux parties, la lecture des documents d'archives de l'OSM et les entretiens auprès de quelques acteurs de l'orchestre.

La partie archivistique consiste à reconstituer, à partir de la lecture des programmes, des rapports annuels et des brochures, la chronologie des concerts populaires afin d'éclairer la nature de l'évolution temporelle de la pratique<sup>5</sup>. La périodisation de ce mémoire s'explique par cet aspect historique car, comme nous allons le voir dans le quatrième chapitre, c'est dans les années 1960 que l'OSM commence à collaborer avec des chanteurs et des chanteuses du genre populaire. L'objectif de notre lecture des documents d'archives n'est pas de retracer tous les concerts de manière exhaustive et détaillée, mais plutôt de saisir la tendance globale et d'identifier quelques événements marquants. Nous tenterons parallèlement de rendre compte de l'environnement plus global dans lequel les activités culturelles et la classification des genres évoluent : le financement de l'OSM, tout comme celui du secteur culturel au Québec en général, dépendant fortement des subventions publiques, nous nous intéressons plus particulièrement à quelques événements qui ont illustré de fortes relations entre l'orchestre et les instances gouvernementales. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, sans jamais être une institution publique tenue par un gouvernement, le sort de l'OSM s'est étroitement articulé, dès sa fondation en 1934, avec l'intervention des pouvoirs publics dans l'art et la culture. À cette étape du travail sur l'aspect historique, nous pourrions bénéficier des résultats du mémoire de L. Trottier, pour les compléter

---

<sup>5</sup> Nous avons consulté divers documents, majoritairement imprimés, au Centre de documentations de l'OSM. Une partie d'entre eux sont reliés par l'année et les autres sont conservés dans des cartons qui ne sont pas numérotés. Par conséquent, il n'y a pas de cote pour ces documents d'archives. Notre recherche au Centre n'a pas pu aboutir à cause de sa fermeture obligée par la crise sanitaire.

en remontant dans le temps afin de saisir une tendance à plus long terme. L'objectif de ce travail archivistique est de mettre en lumière les circonstances dans lesquelles se situe la question principale de notre recherche, à savoir le sens que porte la mutation de la classification des genres musicaux, repérable dans la programmation des concerts symphoniques, aux yeux des acteurs d'orchestre qui participent à la production de ceux-ci.

Quant aux entretiens, nous en avons effectué quatre auprès de la directrice de la programmation et de trois musiciens de l'OSM<sup>6</sup>. Tous les entretiens ont été réalisés durant l'été 2020, en respectant les modalités approuvées par la certification éthique délivrée par l'Université. En raison de l'interdiction de tous les contacts humains pour la recherche mise en place par l'Université à cause de la pandémie, nos entretiens ont eu lieu à distance, soit en ligne (Skype ou Teams) soit par le téléphone. Chaque participant(e) a été interviewé(e) une seule fois, sauf une exception expliquée dans le paragraphe suivant. Les trois musiciens sont indiqués comme M1, M2 et M3. L'expérience à l'OSM de M1 en vents et de M3 en cordes remonte à une vingtaine d'années ou plus, alors que M2 en vents est aujourd'hui à la retraite après avoir fait sa carrière d'une quarantaine d'années à l'orchestre jusqu'à la fin du siècle dernier.

Nos entretiens ont été semi-directifs. La grille de questions a été préalablement envoyée à chaque participant(e) et nous l'avons globalement respectée. Celle-ci ainsi que le document de consentement sont mis à l'annexe du présent mémoire (*voir Annexes B et C*). Les entretiens ont duré environ cinquante-cinq minutes. M2 m'a permis de lui poser

---

<sup>6</sup> Nous avons initialement eu l'idée de rencontrer aussi un membre du conseil d'administration de l'orchestre, comme apparaît dans les documents de consentement (*voir Annexe B*). Or, nous avons eu de la difficulté de trouver un membre du CA d'un côté, et nos entretiens nous ont fait comprendre que le CA ne jouait pratiquement aucun rôle dans les décisions programmatiques, de l'autre. Par conséquent, nous avons conclu que nous pouvions nous passer d'un représentant du CA sans manquer d'informations cruciales.

deux questions supplémentaires et nous nous sommes reparlé pour dix minutes une semaine après le premier entretien. M3 avait préparé, sans que je ne le lui demande préalablement, une note de quatre pages pour faciliter sa réponse lors de notre entretien et cette note m'a été transmise par la suite. Tous les entretiens ont été enregistrés puis transcrits et chaque transcription a été relue et approuvée par l'interviewé(e). Lors de la relecture, M3 a ajouté quelques modifications significatives, soit pour effacer soit ajouter certains éléments de ses propos et ses ajouts écrits sont inclus dans les données analysées dans ce mémoire. Avant le dépôt de celui-ci, les parties basées sur des informations obtenues des entretiens ont été relues et approuvées par chaque participant(e).

Pour analyser les entretiens, nous avons recours à la méthode de l'analyse de contenu, pour étudier et comparer « les sens des discours [émis par les participants] pour mettre à jour les systèmes de représentation véhiculés par ces discours » (Blanchet et Gotman, 2015 : 89). Chaque entretien est décomposé en éléments qui sont regroupés en fonction des thèmes qui ont émergé au cours de la lecture des entretiens, pour être interprété afin de dégager les sens que les acteurs y donnent et qui sont significatifs par rapport à notre questionnement (Blanchet et Gotman, 2015 : 96-99 ; Boudin, 2018 : 140-142).

## CHAPITRE II

### LA CLASSIFICATION DES GENRES MUSICAUX ET SA REMISE EN QUESTION

Dans ce chapitre, nous allons essayer d'approfondir notre connaissance sur la classification des genres musicaux et les frontières entre ceux-ci par lesquelles cette classification se définit. Sa première moitié va être consacrée à un retour à la recherche sociohistorique et théorique sur la classification. Pour explorer la construction historique de la classification des genres en musique, nous allons avoir recours principalement à des travaux de William Weber sur l'Europe et de Paul DiMaggio sur les États-Unis. En prolongeant l'analyse théorique de ce dernier, nous allons par la suite nous arrêter à quelques réflexions en sociologie de la culture sur le concept de frontière. La deuxième moitié du chapitre va s'intéresser à la remise en question récente de la classification traditionnelle des genres musicaux, qui constitue le contexte de l'étude de cas qui sera présentée dans les deux chapitres suivants.

#### 2.1 Construction historique de la classification en musique

##### 2.1.1 L'évolution de la programmation de concert en Europe et les divisions du goût musical : William Weber

William Weber s'intéresse à la transformation du monde musical européen au XIX<sup>e</sup>

siècle (1977 ; 1986 ; 2001 ; 2004a ; 2004b ; 2004c ; 2007 ; 2008 ; 2018). Au début du siècle, on voit apparaître l'idéalisme esthétique et musical qui cherche dans l'art, non plus l'imitation de la nature ou la représentation d'une émotion, mais la pure création enracinée dans la vérité, l'expression de « l'absolu » ou « l'essence » des choses. Vers 1830 émerge la notion d'une expérience musicale sublime fondée sur la contemplation individuelle et la transcendance, au cours de laquelle un esprit libre et absolu interprète ou écoute une œuvre artistique dans ses propres termes (Citron, 2000 : 142 ; Dahlhaus, 1997 ; Johnson, 1995 ; Ledent, 2009a ; Martin, 1995 : 44-47 ; Tomlinson, 2003 : 34 ; Weber, 2008 : 92-93). Quant au programme de concert, la tradition au début du siècle est de mélanger dans un même concert divers types de morceaux comme des airs et des ouvertures d'opéra, des chansons d'opérette, des mouvements d'œuvres instrumentales, des extraits de chorales et même des récitations de poème (*miscellany*), et ce majoritairement de compositeurs contemporains. Or dans des concerts donnés vers 1870, on entend beaucoup moins de pièces et une plus petite variété de catégories instrumentales. Le respect de la version complète d'une œuvre s'impose, la juxtaposition d'extraits étant écartée (Broyles, 1992 : 280-281)<sup>7</sup>, en même temps que la part des œuvres de compositeurs morts et reconnus comme classiques – majoritairement germaniques – augmente significativement (Weber, 1977 : 15-16 ; Weber, 2002 : 104 ; Weber, 2004c : 3 ; Weber, 2008)<sup>8</sup>. Les musiciens et le public de concerts considèrent désormais le classique austro-allemand comme un art plus élevé

---

<sup>7</sup> La notion de l'inviolabilité d'une pièce s'articule directement avec le concept de forme organique qui constitue le modèle structurel pour expliquer le monde, et qui émerge en Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle : chaque composant occupant sa propre place dans le tout, aucun ne doit pas manquer (Broyles, 1992 : 280-281).

<sup>8</sup> L'importance croissante des œuvres de compositeurs décédés correspondait à l'intérêt commercial de l'édition musicale qui s'est développée considérablement au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en raison de l'évolution technologique (imprimerie) et juridique (droits d'auteurs) (Bödeker, 2002 : 3-4 ; Leterrier, 2005 : 112-115 ; Weber, 1977 : 20).

que la musique de salon et l'opéra italo-français, indiscutablement plus populaires dans leur orientation (Ledent, 2009a : 8 ; Weber, 2004c : 23 ; Weber, 2015 : 225).

Parallèlement, on s'attend à ce que le public de la musique élevée et sérieuse l'étudie pour la comprendre et l'écoute de manière respectueuse et détachée, pour saisir la vérité profonde de l'œuvre. La montée en puissance d'une telle idéologie esthétique marque la naissance d'une musique interprétée pour être écoutée par un public connaisseur et absorbé par elle. Le silence de ce public « moderne » s'impose comme la norme du concert, alors que jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le public ne prêtait que partiellement son attention à la musique elle-même (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000 : 59 ; Johnson, 1995 : 228-236 ; Ledent, 2009a : 3, 7-8 ; Maisonneuve, 2002 ; Weber, 1997). Bourdieu a décrit une telle idéologie esthétique en termes de refus : « le goût “pur” et l'esthétique qui en fait la théorie <sup>9</sup> » se caractérisent par « [le] refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop immédiatement accessibles et par là discrédités comme “enfantins” ou “primitifs” (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime) » (1979 : 566).

Ainsi émerge la division de goût entre le classique et la musique populaire : selon Weber, le cadre idéologique et intellectuel qui présuppose une hiérarchie esthétique entre les genres musicaux n'existe pas jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, et ce serait un anachronisme de parler de musique populaire avant 1850. Même sur le plan pratique, on entend de mêmes pièces dans la rue et dans des salles de concert au début du XIX<sup>e</sup> siècle (Broyles, 1992 : 17). Or, suite à la croissance rapide de la variété stylistique et esthétique en musique, les genres musicaux sont soigneusement classés et la distinction s'installe au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle entre la musique classique ou sérieuse et la musique

---

<sup>9</sup> Pour sa réflexion approfondie sur la disposition « pure » et « désintéressée » vis-à-vis de l'art, voir : Bourdieu, 2005 : 510-522.

populaire ou légère, chacune dotée de son public et de ses lieux de performance (Weber, 1977 : 20 ; Weber, 2004c : xxii-xxiii ; Weber, 2007 : 248 ; voir aussi Broyles, 1992 ; Ledent, 2009a : 7 ; Martin, 1995 : 18-21 ; McVeigh, 2002 : 72).

La différenciation des genres musicaux est une conséquence directe de l'augmentation explosive du nombre de concerts dans diverses villes européennes : jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pratiquement aucun endroit dont le but principal était la performance de la musique, les activités musicales servant à d'autres besoins politiques ou sociaux attachés à différents cadres institutionnels comme la Cour, l'Église, ou d'autres cadres moins formels tels que la taverne, le marché ou la famille. Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la musique se dote de son propre monde qui s'appuie comme cadre concret de pratique sur le concert, l'opéra et la société musicale, et le concert public, distinct de l'opéra et du salon, se développe rapidement à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout durant le siècle suivant (Bödeker et Veit (dir), 2007 ; Bödeker, Veit et Werner (dir), 2002 ; Ledent, 2009a : 2 ; Ledent, 2009b : 136-137 ; Weber, 1977 : 7, 13-14 ; Weber, 2004c : 3).

C'est dans une telle mouvance que la musique instrumentale, se développant sous forme de symphonie, de concerto, de sonate ou de musique de chambre, émerge comme l'expression la plus accomplie de l'autonomie de la musique artistique selon la nouvelle idéologie musicale du XIX<sup>e</sup> siècle mentionnée plus haut (Tomlinson, 2003 ; voir aussi Broyles, 1992) : la musique instrumentale, musique sans mot, est vue comme la représentation de la « beauté pure » kantienne, contrairement au chant qui est une beauté dépendante. Elle exprime de la manière la plus épurée et approfondie la capacité transcendante et spirituelle de la musique. Et elle constitue une particularité européenne, contrairement à l'ubiquité du chant dans toutes les cultures : la musique instrumentale distingue l'Europe de la non-Europe<sup>10</sup>. La musique instrumentale européenne, la forme

---

<sup>10</sup> Cette idéologie esthétique musicale accorde une importance capitale à l'écriture de la musique, qui

la plus éloignée de la nature de toutes les expressions musicales, est alors considérée comme le cumul du progrès de l'histoire de l'humanité qui prouve la supériorité de la musique européenne<sup>11</sup>. Selon M. Weber, c'est dans la musique instrumentale que la musique occidentale a poussé le plus sa requête de la rationalité (1958 [1921] : 97-104).

La valorisation de la musique instrumentale dans l'idéologie musicale, la division des goûts musicaux suite à la croissance de la variété stylistique et esthétique, la « purification » du programme de concert « classique », ainsi que le développement du cadre dédié à la performance de musique, toutes ces dynamiques contribuent à élever l'orchestre symphonique vers la position associée à l'hégémonie gagnée par la musique classique et la symphonie en particulier. Il se déplace vers le centre de la vie musicale et rivalise avec l'opéra, place qui n'avait jamais été accordée jusque-là à un ensemble instrumental. L'orchestre symphonique réussit à se définir comme le lieu où la plus grande musique est interprétée avec le niveau de performance musicale le plus élevé (Ledent, 2009a : 7 ; Ledent, 2009b : 156-157, 179-187 ; Weber, 2004a : 16 ; Weber, 2004c : xxvii ; Weber, 2007)<sup>12</sup>. Le canon musical de même que la forme organisationnelle de l'orchestre symphonique vont ainsi être fortement institutionnalisés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle (Broyles, 1992 : 273-274 ; DeNora, 1991 : Glynn, 2002 : 66 ; Weber, 1986 : 362).

---

n'est plus un simple manuscrit préalable à la performance, mais qui est considérée comme l'expression unique et complète de l'esprit du compositeur.

<sup>11</sup> Cette distinction ou l'esthétique sur laquelle elle s'appuie s'est articulée avec la division de disciplines scientifiques qui n'est pas encore démentie de nos jours. Alors que la musicologie travaille sur la musique savante européenne (occidentale) et les œuvres elles-mêmes, l'anthropologie, l'ethnomusicologie ou la sociologie s'intéressent à la musique populaire ou extra-européenne ainsi qu'à des rapports entre la musique et son environnement.

<sup>12</sup> Parallèlement, le format le plus typique du concert, à savoir ouverture-concerto-symphonie, s'établit.

La supériorité artistique et spirituelle de la musique classique instrumentale par rapport à l'opéra dominé par le goût du public est revendiquée par des philosophes, des critiques et des musiciens, qui ont joué un rôle déterminant dans l'institutionnalisation de l'orchestre symphonique et la canonisation de son répertoire : Robert Schumann (1810-1856) en est le cas le plus célèbre, reconnu aussi bien par sa composition que par ses écrits dans la presse musicale (Broyles, 1992 : 275, 299, 303 ; Weber, 2004a : 16 ; Weber, 2015 : 225 ; Cf., Schumann, 1946). Ainsi émerge un champs artistique autonome « capable d'imposer ses propres normes tant dans la production que dans la consommation de ses produits » (Bourdieu, 1979 : III), dans lequel seuls les artistes sont en mesure de juger de la valeur d'une œuvre, et seul un public restreint, capable de la reconnaître, en bénéficie (Bourdieu, 2005).

Weber souligne que cette transformation de la vie musicale s'articule étroitement avec la transformation politique qui bouleverse l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Le cadre institutionnel de la vie musicale européenne est soutenu jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle principalement par la Cour, l'aristocratie et l'Église, alors qu'au siècle suivant la bourgeoisie montante alliée à l'aristocratie — une « élite composite » ou une nouvelle classe supérieure (*new upper class*) (Weber, 2015 : 222) — forme la cohorte la plus importante du public de concert et participe à la définition du goût musical dominant. Le statut et la représentation de musicien – compositeur en particulier<sup>13</sup> – se transforment également en articulation avec la mutation politique et socioéconomique : du serviteur soumis à son protecteur, il devient génie solitaire qui cherche une expression transcendante de son intérieur profond et unique (Broyles, 1992 : 279 ; Citron, 1993 : 143 ; Weber, 1977 : 7-8), représentation embrassée plus particulièrement

---

<sup>13</sup> Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la reconnaissance sociale et économique accordée au musicien interprète était moindre par rapport à celle dont jouissaient le compositeur, l'enseignant et le facteur d'instruments (David-Guillou, 2009 : 290 ; David-Guillou, 2013 : 10-11 ; McVeigh, 2002 : 63).

autour du personnage de Beethoven (Cook, 1998 : 19-39 ; DeNora, 1991 ; 1995a ; 1995b). La figure de Mozart qui intéressait Norbert Elias se situe au moment charnière de cette transformation socio-économique et culturelle (Elias, 1991).

### 2.1.2 La classification des genres musicaux et son institutionnalisation aux États-Unis : Paul DiMaggio

Paul DiMaggio est le pionnier de la recherche en sociologie sur la classification des genres culturels aux États-Unis (1982a ; 1982b ; 1986 ; 1987 ; 1991 ; 1992). Dans son article consacré à une réflexion théorique sur la classification en culture, il discerne deux séries de processus de classification (1987) : processus par lesquels les distinctions des genres se créent, se ritualisent et s'érodent ; processus par lesquels les goûts sont produits par un groupe social pour donner du sens à une activité (*sense-making*) et définir ses frontières. Ce qui importe est que ces deux processus se rencontrent dans ce qu'il appelle *artistic classification systems*. Il s'agit de la façon par laquelle les œuvres d'art sont divisées aussi bien dans la tête et les habitudes des consommateurs que par les institutions qui cadrent la production et la distribution d'œuvres dans chaque genre. Quatre dimensions de ces systèmes sont saillantes : différenciation, hiérarchie, universalité et ritualisation des frontières. Les sociétés varient en fonction des variations de ces quatre dimensions.

La différenciation consiste à diviser les arts dans une société donnée en des genres institutionnellement différenciés. Quant à la hiérarchie, les genres sont différenciés selon le prestige reconnu pour chacun. La distinction hiérarchique entre les genres est plus stable quand les ressources sont contrôlées disproportionnellement par les producteurs et distributeurs des genres plus prestigieux. De telles concentrations des ressources auraient lieu plus probablement dans une société hautement inégalitaire. De plus, les frontières entre les genres ou les catégories sont plus étanches quand ils sont moins nombreux (Rao, Monin and Durand, 2005 : 973). Quant à l'universalité, il s'agit

du degré selon lequel un système de classification est accepté par une large part de la société. La ritualisation des frontières concerne l'intensité avec laquelle les frontières entre les genres sont défendues dans la production et la consommation. Plus universellement un système de classification est partagé dans une société, plus cette intensité est forte.

Cette réflexion théorique s'appuie sur l'histoire de l'établissement de la haute culture à Boston au XIX<sup>e</sup> siècle. DiMaggio a exploré le processus par lequel l'art « impur » a été éliminé de la collection de son musée des beaux-arts et du répertoire de son orchestre symphonique, en mettant en lumière la construction des frontières idéologiques, rituelles et organisationnelles qui séparent l'art du divertissement, l'artiste du public, le bon goût du mauvais goût (1982a ; 1982b ; 1987 : 446). La classe dominante qui contrôle ce processus définit la culture légitime et sa contrepartie, la culture populaire, et institutionnalise la classification ainsi définie (1982a : 35).

S'agissant de la musique, DiMaggio identifie deux étapes de classification (1982b : 304, 308) : la purification de la programmation consiste à isoler la musique classique sérieuse du résidu de la musique populaire, en se référant au critère élaboré en Europe. L'autre étape est la professionnalisation d'artistes, qui renforce la division entre le professionnel et l'amateur et entre l'artiste et le public. Ces processus s'accompagnent d'une ritualisation de la manière d'interpréter et d'écouter les œuvres reconnues comme purement artistiques.

Le sociologue insiste sur l'importance de l'institutionnalisation dans l'établissement d'une classification en culture (1982a : 38-39 ; 1992 : 22 ; voir aussi Dowd, 2011 ; Peterson, 1997a ; Rao, Monin and Durand, 2005). Les genres culturels reconnus comme l'art ne peuvent pas être convertis en capital culturel sans un socle institutionnel qui établirait ou maintiendrait leur prestige, base organisationnelle qui les célèbre et qui rassemble leurs producteurs et leurs consommateurs. Dans le contexte étatsunien où il n'y a pas la tradition de la Cour et de l'aristocratie qui soutenaient historiquement

l'art et la culture en Europe, les élites socioéconomiques qui tentaient de se distinguer du reste de la population ont choisi comme cadre juridique la corporation sans but lucratif gérée par un conseil d'administration perpétuel : les membres de celui-ci prennent les décisions pour la gouvernance de l'organisation, délèguent les décisions artistiques aux spécialistes de l'art et recueillent des fonds (voir aussi Couch, 1983 ; Martorella, 1983). Cette forme organisationnelle joue un rôle crucial pour que les élites puissent contrôler le monde musical afin d'isoler l'art du divertissement commercial, d'éviter l'interférence de l'État et des autres classes sociales, de définir le canon artistique et d'élaborer les codes et rituels de leur pratique musicale.

Le Boston Symphony Orchestra, la première formation orchestrale permanente et professionnelle aux États-Unis gouvernée par la philanthropie et qui donne le programme d'une saison complète (DiMaggio, 1982a : 43)<sup>14</sup>, a été fondé par Henry L. Higginson (1834-1919), riche homme d'affaires qui y a consacré toute sa fortune et son énergie (DiMaggio, 1982a : 42-47 ; 1982b : 308-313). Lui et ses collaborateurs veulent établir le statut de la musique classique en tant que forme distincte de la haute culture. Cet objectif s'éloigne de l'idéal que poursuivait l'élite américaine du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui croyait à la démocratie fondée sur une société égalitaire qui ferait advenir l'unité nationale. La scène musicale ainsi que son socle idéologique se transforment radicalement au cours des années 1830 et 1840 : l'idéal démocratique cède la place à l'acceptation de la société stratifiée par l'inégalité socioéconomique, en même temps que la division culturelle entre *highbrow* et *lowbrow* devient désormais dominante sur le plan conceptuel et pratique (Broyles, 1992 : surtout 217, 235, 242).

Les fondateurs de l'orchestre bostonnais entreprennent d'établir une organisation intégrant la production et la présentation, qui exécute le type de musique que seul un

---

<sup>14</sup> L'orchestre donne son premier concert en 1881.

orchestre symphonique permanent constitué de musiciens avec un très haut niveau de compétence et employés à plein temps parviendra à rendre. Ils veulent ainsi éliminer des concerts de cet ensemble tous les éléments commerciaux, et pour cela ils ont besoin de changer l'économie de la production musicale, de telle sorte que la production de concerts devienne trop coûteuse pour être rentable (DiMaggio, 1982b : 311, 313 ; DiMaggio, 1992 : 29). Pour pouvoir définir une musique classique digne du nom, Higginson a besoin de contrôler la scène musicale de la ville et ses musiciens. L'orchestre réussit à marginaliser les autres formations similaires, tout en interdisant à ses propres musiciens de jouer ailleurs pour les éloigner de la musique commerciale, et donc « basse » et « vulgaire », afin de s'assurer de leur valeur artistique et symbolique supérieure à celles d'autres genres (DiMaggio, 1982a : 43-45 ; DiMaggio, 1982b : 310-312).

Le statut de la culture légitime s'établit lorsque le jugement de valeur hiérarchique est accepté par une large part de la population, y compris ceux qui en sont exclus. Il s'agit de ce que DiMaggio appelle l'universalisation de la classification (1987 : 448 ; voir aussi Accominotti, Storer and Khan, 2018 : 1750). Les sciences sociales ont trouvé de nombreuses évidences d'une large acceptation du jugement de valeur dominant par les classes pauvres (Small, Harding and Lamont, 2010 : 14). Bourdieu a aussi souligné que les classes qui sont exclues de la culture légitime peuvent consentir inconsciemment et implicitement à sa supériorité (1979 : 448-461). L'imposition de légitimité, qui est au principe de l'opération de violence symbolique, n'a d'efficacité que si elle dissimule en se déployant les rapports de force (Fabiani, 2003 : 308 ; Lamont and Molnár, 2002 : 168) : « ce double processus de *reconnaissance* et de *méconnaissance* constitue le principe [...] de la légitimation des diverses dominations » (Corcuff, 2011 : 30. Italique dans le texte).

Ainsi émerge aux États-Unis la dichotomie entre la haute culture et la culture populaire, qui est une classification hiérarchique, universelle et symboliquement puissante, la

première se référant à la tradition européenne de l'art et le second s'appuyant sur des pratiques locales (DiMaggio, 1991 : 136, 139 ; Levine, 1989 : 8-11, 16 ; Lopes, 2002 : 1-12). Dans le domaine de la musique, « une dualité fondamentale » apparaît entre « une tradition vernaculaire de la musique utilitaire et divertissante, essentiellement inconsciente de l'idéalisme artistique ou philosophique » d'un côté et « une tradition cultivée de la musique artistique qui s'intéresse significativement à l'idéalisme moral, artistique ou culturel » de l'autre, selon la formulation la plus connue (Broyles, 1992 : 1). La particularité aux États-Unis est que dans ce pays l'opéra n'a jamais occupé une place centrale de la culture musicale comme en Europe. Non seulement cet art est mal connu, mais aussi il est souvent associé à une ostentation moralement douteuse et l'intérêt de l'élite intellectuelle et culturelle se concentre sur l'orchestre symphonique, au moins jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle (Broyles, 1992 : 275, 299-305).

L'institution où la haute culture est pratiquée est identifiée aux classes sociales qui la soutiennent, en même temps que la base de son public se rétrécit (DiMaggio, 1982b : 313 ; Levine, 1988). Ces classes veulent séparer la haute culture de la culture populaire et le public de la première du *vulgum pecus*, à une époque où elles désirent se distinguer de la classe ouvrière et des immigrants qui occupent de plus en plus l'espace urbain américain (Broyles, 1992 : 235-268 ; DiMaggio, 1982b : 315-317). L'art pur éloigné de la logique mercantile, qui exigerait de son public la contemplation et la connaissance, est reconnu comme une activité « élevée » et censée représenter la supériorité morale des classes qui le détiennent, ce qui aide à justifier leur domination politique, économique et sociale (Benzecry, 2018 : 145 ; DiMaggio, 1982b : 309, 312, 318). L'établissement d'institutions culturelles où les producteurs et les consommateurs de l'art se rassemblent fait partie d'une formulation de la classe dominante constituée par l'élite économique et urbaine (DiMaggio, 1982b : 315-318 ; DiMaggio, 1991 : 135 ; DiMaggio, 1992 : 22). Pour autant, la mutation de la structure de classes d'une société peut modifier la composition du public d'une pratique culturelle, sans renverser toutefois l'ordre hiérarchique entre les genres culturels et entre les classes

socioéconomiques : quand le public du New York Philharmonic s'est diversifié durant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle en intégrant des membres de la classe moyenne, la grande bourgeoisie a accueilli ces nouveaux arrivants au sein de l'institution tout en s'en distinguant en fonction des places qu'elle occupe dans la salle de concert (Accominotti, Storer and Khan, 2018).

### 2.1.3 Les frontières entre la musique classique et la musique populaire : art socialement construit et évolutif

La lecture de ces travaux sociologiques et historiques sur la vie musicale en Occident durant le XIX<sup>e</sup> siècle nous permet d'identifier une tendance globale : bien que le changement ne soit pas immédiat (il s'étend de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle) ni linéaire (le retour au style traditionnel de *miscellany* est récurrent même durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) et que la variation géographique soit loin d'être négligeable non seulement entre les deux côtés de l'Atlantique mais aussi à l'intérieur de l'Europe (DeNora, 1991 ; Johnson, 1995 ; Weber, 2007, 2008), le répertoire classique est désormais canonisé et l'orchestre symphonique est reconnu comme l'institution la plus importante qui l'interprète. Ce processus de la classification consiste à baliser les frontières entre cette musique et la musique populaire, la première étant de l'art véritable alors que l'autre n'est qu'un divertissement commercial, de même qu'à distinguer les publics de chaque genre. Par ce processus, l'art est collectivement défini en tant que réalité socialement construite. Ce qui est de l'art se définit non pas par la propriété intrinsèque d'une pratique ou d'un objet, mais par un processus collectif investi par divers acteurs (Martin, 1995 : 31).

Ce processus collectif construit les frontières symboliques, « distinctions conceptuelles que font les acteurs sociaux entre objets, personnes et pratiques » (Lamont and Molnár, 2002 : 168) « qui incluent et définissent des gens, des groupes, et des choses, tout en

excluant d'autres » (Lamont, Pendergrass and Pachucki, 2015 : 850). « Ces distinctions peuvent s'exprimer par des interdictions normatives, attitudes et pratiques culturelles, et modèles d'amour et de haine. Elles jouent un rôle important dans la création d'inégalité et l'exercice de pouvoir » (Lamont, Pendergrass and Pachucki, 2015 : 850). Les frontières symboliques « constituent un système de classification qui définit une hiérarchie des groupes et les similitudes et les différences entre eux » (Small, Harding and Lamont, 2010 : 17). Les frontières symboliques sont particulièrement étanches quand les catégories sont définies les unes en opposition des autres (Rao, Monin and Durand, 2005 : 969, 972), comme dans notre cas par exemple où la musique populaire regroupe tout ce qui n'entre pas dans le classique.

Ainsi se dessinent les frontières binaires qui constituent, selon Bethany Bryson, la forme essentielle des frontières symboliques (2016 : 6/18). La notion de frontière binaire suppose qu'il y a deux côtés et qu'ils ne sont pas égaux. L'histoire que nous venons de retracer en représente un cas typique, dans la mesure où la distinction entre la musique classique et la musique populaire présupposait la supériorité de la première. Parallèlement, une frontière sert à marquer d'autres frontières (2016 : 8/18) : par exemple, les frontières qui entourent les pratiques de la musique classique servent aussi à marquer les frontières socioéconomiques. Dans leur analyse des réflexions en sciences sociales sur les frontières, qui est abondamment référée depuis sa publication en 2002, Lamont et Molnár ont proposé la distinction entre les frontières symboliques et les frontières sociales, pour soutenir que c'est seulement une fois que les premières sont généralement acceptées qu'elles fonctionnent comme les secondes, celles-ci déterminant l'interaction sociale d'une manière significative (2002 : 168-169).

En même temps, DiMaggio et d'autres sociologues ont souligné qu'en tant que processus collectif investi par des groupes sociaux, la classification de même que son fonctionnement comme capital culturel qui en découle ne sont pas figés une fois pour toutes, mais au contraire ils évoluent avec la mutation de la société (Bellavance, 2008 ;

Bellavance, Valex et Ratté, 2004 ; DiMaggio, 1987, 1991,1992 ; DiMaggio et Mukthar, 2004). Les genres à être classifiés sont également en mouvement, soutenus ou modifiés par les définitions collectives établies par des acteurs (Lena and Peterson, 2008 ; Roy and Dowd, 2010 : 191-193). Dans le domaine de musique à l'ère numérique plus particulièrement, les frontières entre les genres sont facilement franchies dans la création, la diffusion et la réception, et la valeur autrefois attachée à chaque genre ne représente plus autant de pouvoir symbolique (Trottier, 2021). Pratiquer un genre en tant que créateur, critique ou amateur consiste à « négocier les critères, les conventions et les déplacements » (Jacob, 2015 : 90).

Nous trouvons un exemple intéressant de l'évolution de la classification des genres musicaux dans la trajectoire du jazz. Situé à son début en bas d'échelle en tant que variation locale du divertissement populaire, il gagne de la reconnaissance d'abord dans le milieu intellectuel européen et plus particulièrement français de l'entre-deux-guerres (Gumplowicz, 1996 : 95-100). Dans son pays d'origine, les connaisseurs et les enthousiastes du jazz se battent afin de faire reconnaître sa légitimité en tant que musique artistique équivalente du classique et véritablement américaine, pour y réussir à partir des années 1950 avec le fleurissement du jazz moderne (Lopes, 2002 : Levine, 1989). Aujourd'hui on entend le jazz dans de nombreuses salles prestigieuses aux États-Unis et en Europe habituellement destinées au classique. Des institutions nationales américaines comme le Smithsonian ou la Bibliothèque du Congrès constituent des archives textuelles et sonores sur l'histoire du jazz, alors que le National Endowment for the Arts a une catégorie spécifiquement dédiée au jazz depuis 1989. Le Lincoln Center of Arts à New York propose un programme spécifique du jazz depuis la fin des années 1980 et le Jazz at Lincoln Center, édifice dédié à la performance et la formation en ce genre, a été inauguré en 2004

(<https://www.jazz.org/history/><sup>15</sup>). Parallèlement, le jazz est désormais complètement intégré dans la formation académique en musique, de nombreuses institutions de l'enseignement supérieur offrant des programmes spécialisés (Zolberg, 2005 : 124). Plusieurs études en sociologie ont trouvé que le public du jazz porte un profil similaire à celui du public du classique en termes de niveau d'études et de revenus, alors que de nombreuses enquêtes récentes sur la pratique culturelle utilisent ce genre musical comme un des indicateurs de la préférence culturelle *highbrow* (Bryson, 1996 ; Chan and Goldthorpe, 2007b ; 15 ; Coulangeon, 2010 : 98, 101 ; DiMaggio and Mukhtar, 2004 : 179 ; Donnat, 2004 ; Donnat, 2011 ; Lizardo and Skiles, 2015 : 19 ; Ollivier, 2008 ; Savage, 2006 : 172, 179 ; Van Eijck, 2001 : 1171, 1173, 1176, 1178 ; Van Eijck and Lievens, 2008 ; 220, 228). En forte articulation avec les bouleversements politique, économique, social et culturel qui ont profondément marqué le XX<sup>e</sup> siècle à l'intérieur et à l'extérieur des États-Unis, le jazz a réussi à gravir les échelons de la classification des genres musicaux, pour être considéré désormais comme faisant partie de l'art et de la musique savante.

## 2.2 Remise en cause de la classification : la crise de l'orchestre symphonique et la diversification du programme de concerts

La classification des genres musicaux historiquement construite, qui considère le classique comme un art véritable et supérieur aux autres genres, est remise en question aujourd'hui, alors que la programmation des concerts symphoniques se diversifie parallèlement. La présente section s'intéresse à ce phénomène, en revenant d'abord à des études sur le facteur principal qui a incité l'évolution du répertoire symphonique,

---

<sup>15</sup> Consulté 21 mai 2021.

à savoir la baisse de la fréquentation aux concerts. Nous allons survoler en même temps la recherche sur le public qui s'est significativement développée depuis quelques décennies en sociologie de la culture. Nous allons par la suite nous arrêter à des mesures que des spécialistes du management des arts proposent pour regagner le public. Elles illustrent le renforcement de la logique du marché dans le secteur, tout en impliquant, à nos yeux, la remise en cause de l'identité historique de l'orchestre. La diversification actuelle de la programmation symphonique étant présentée comme la remise en question des frontières entre les genres, la section va se terminer par le retour à ce que certains chercheurs appellent érosion du canon, de la haute culture ou des frontières en musique, pour introduire notre propre questionnement sur la pertinence d'une telle analyse.

### 2.2.1 La baisse de la fréquentation aux concerts

À partir du début du XX<sup>e</sup> siècle et surtout après la Seconde Guerre mondiale, l'orchestre symphonique prolifère rapidement dans de différentes parties du monde. Aux États-Unis, chaque ville se dote de son orchestre, souvent accompagné de la construction d'une nouvelle salle de concert intégrée dans un vaste projet urbain (cf., Negley, 2017). En France, le ministère de la culture mis en place en 1959 lance en 1966 un grand projet pour la démocratisation et la décentralisation de l'accès à la musique, dont l'objectif est entre autres la rénovation ou la création d'orchestres et l'établissement du réseau d'enseignement musical. Ce Plan Landowski visait en effet à rattraper le retard par rapport à d'autres pays d'Europe et notamment l'Allemagne (François, 2008a ; Saez (dir), 2016). L'orchestre symphonique se développe également en dehors de l'Europe et des États-Unis, au Japon ou en Amérique latine par exemple. Or, il fait face à une crise depuis les années 1990 : certains ensembles accumulent des déficits chroniques et quelques-uns d'entre eux, y compris ceux qui jouissent d'une

longue tradition et d'une réputation internationale, sont tombés en faillite, tandis que d'autres ont vécu de durs conflits de travail entre la direction qui renforce la logique du marché dans la gouvernance de l'orchestre et les musiciens qui y résistent (Chiapello, 1998 ; Glynn, 2000, 2002 ; Maitlis and Lawrence, 2003 ; Ruud, 2000). L'OSM a aussi traversé une grave crise au tournant du troisième millénaire (Cardinal et Lapierre, 1999 : 22-26 ; Normandin et Poisson-de Haro, 2012 ; Poisson-de Haro et Coblenca, 2013 ; Poisson-de Haro and Normandin, 2010). C'est dans ce contexte que la classification des genres musicaux établie au cours de l'histoire est remise en question.

Plusieurs causes des difficultés financières du secteur ont été détectées : conjoncture économique ; augmentation constante des coûts artistiques et administratifs ; trop grand nombre de concerts et d'orchestres par rapport à la quantité de demandes ; tournant néolibéral de la politique publique en général aboutissant à des coupures parfois drastiques des subventions ; insuffisance des recettes de concerts et d'enregistrement. La baisse de la fréquentation aux concerts est au cœur des débats sur la crise de l'orchestre symphonique et de la musique classique plus généralement.

Diverses études et enquêtes montrent qu'en général, le public du concert classique est plus diplômé et dispose de revenus plus importants que la moyenne de la population. La part de la population qui détient le diplôme universitaire a augmenté et le niveau de revenus a globalement progressé depuis un demi-siècle, parallèlement à la croissance de la population totale. Or, le public du concert classique stagne. S'y ajoute son vieillissement : la part des cinquante ans et plus augmente constamment dans le public du concert classique et les jeunes d'aujourd'hui y vont moins souvent que les générations précédentes (Coulangeon, 2010 : 197-198 ; DiMaggio and Mukthar, 2004 ; Flanagan, 2008 : 32-35 ; Flanagan, 2012 : 41-42 ; Kolb, 2001a, 2011b ; Pompe and Tamburri 2016 : 66-67 ; Pompe, Tamburri and Munn, 2013 : 215-217).

Un des facteurs explicatifs de la stagnation et du vieillissement du public serait le changement de perception du capital culturel. Selon DiMaggio et Mukthar qui se sont

questionnés sur le recul constant de la participation aux arts de la scène et à la culture savante en général aux États-Unis, ces genres culturels seraient en train de perdre le pouvoir en tant que capital culturel associé au statut d'élite (2004). Par ailleurs, Richard A. Peterson et ses collègues ont constaté que la population plus diplômée et économiquement plus favorisée manifeste un goût culturel éclectique, s'intéressant à une plus grande variété d'activités culturelles que la classe populaire dont l'intérêt se concentre sur un éventail plus limité de genres (Peterson, 1992 ; 1997b ; 2005 ; Peterson and Kern, 1996 ; Peterson and Rossman, 2015 ; Peterson and Simus, 1992). La théorie de l'omnivore culturel, qui forme un certain contraste à la théorie bourdieusienne, a eu un succès phénoménal dans la sociologie de la culture et est débattue désormais dans le monde entier, tout en contribuant à introduire la pensée de Bourdieu dans le *mainstream* de la sociologie américaine (Hanquinet and Savage, 2016 : 23, 77-130). Guy Bellavance a raffiné la théorie de l'omnivore en ajoutant la distinction ancien/nouveau à celle de cultivé/populaire dans son analyse des goûts de l'élite culturelle (Bellavance, 2008 ; Bellavance, Valex et Ratté, 2004). La relecture critique de la sociologie bourdieusienne par Antoine Hennion se focalise sur l'autonomie individuelle et collective du goût et des pratiques de l'auditeur et le sens qu'il donne à son expérience d'écoute (Hennion, 2001 ; 2002 ; 2009 ; Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000). Bernard Lahire, quant à lui, insiste sur l'incohérence des comportements culturels au niveau individuel, en analysant la coexistence chez un même individu des pratiques et des préférences légitimes ou savantes et illégitimes ou populaires (Lahire, 2001 ; 2004a ; 2004b ; 2005 ; 2008). Ainsi, certains sociologues s'interrogent sur la pertinence de la théorie bourdieusienne sur la correspondance « objective » entre le capital culturel et la classe socioéconomique. Quelques-uns d'entre eux avancent même que les frontières culturelles qui divisent la population sont désormais dissoutes (Hanquinet and Savage (eds), 2016 : 77). Dans le domaine de la musique aussi, certains se demandent s'il est encore pertinent de parler des frontières entre les genres populaires et savants (Buch, 2018 ; Molinero, 2012 ; Prévot-Thomas et Ravet, 2006). Les débats sur des relations entre les pratiques culturelles et les classes

socioéconomiques sont loin d'être clos et nous disposons des analyses sociologiques de plus en plus détaillées en la matière. Au niveau pratique, si le public de la musique classique est plus éduqué et plus riche que la moyenne et que cette catégorie de la population est attirée par une variété relativement étendue de pratiques culturelles, ce genre musical serait plus fortement concurrencé pour capter l'attention de son public potentiel, par rapport à certains genres préférés par la classe populaire dont les objets d'intérêt culturel sont moins dispersés.

Une enquête a trouvé que les jeunes Londoniens ne font pas confiance aux institutions traditionnelles qu'ils perçoivent comme autoritaires. Les jeunes d'aujourd'hui et particulièrement ceux d'entre eux qui sont plus diplômés et économiquement plus à l'aise s'identifient à l'ouverture au monde, à la tolérance à la différence et à la connexion permanente avec la sphère globalisée (Kolb, 2001 : 19-20). Il ne serait pas étonnant que le genre musical qui a historiquement fonctionné comme un marqueur de distinction socioéconomique et qui illustre et même justifiait l'inégalité ait perdu son attrait auprès des jeunes des pays occidentaux d'aujourd'hui où la démocratie, la participation et la diversité culturelle sont valorisées, surtout dans des milieux diplômés et aisés<sup>16</sup>. Si la jeune génération d'aujourd'hui se soucie peu du statut obtenu par l'association à des valeurs traditionnelles et préfère accroître son prestige avec des expériences nouvelles (Rimmer, 2012 : 307), la musique classique fait face à un défi considérable (Kolb, 2001 : 20). En plus de cela, de nombreux observateurs estiment que le recul de l'éducation musicale dans le programme scolaire de certains pays est responsable du désintérêt de la population pour la musique classique (Pompe and Tamburri, 2016 : 66 ; Robinson, 2000 : 3 ; Ruud, 2000 : 122).

---

<sup>16</sup> Aux États-Unis, la musique classique est devenue la cible d'attaques contre l'eurocentrisme et la domination historique de l'Occident incarnés par la représentation culturelle détenue par l'homme blanc de la classe dominante (Robinson, 2000 : 4).

La mutation de la structure démographique est un autre facteur évoqué pour expliquer le déclin du public du concert classique (Kolb, 2001 : 20-23 ; Pompe and Tamburri, 2016 : 66). La population devient de plus en plus multiethnique et multiculturelle, surtout dans l'espace urbain où la plupart des orchestres se situent et la majorité des concerts ont lieu. Même en habitant dans un pays européen ou nord-américain, la population d'origines non européennes ne partage pas nécessairement la valeur reconnue à la culture classique européenne qui a traditionnellement constitué le capital culturel associé à l'appartenance à l'élite ou à la classe moyenne. Certains chercheurs supposent que l'augmentation de la part de cette population contribuerait à la baisse de la fréquentation aux concerts classiques.

Partout, l'orchestre symphonique fait face à l'impératif de regagner l'intérêt du public et rehausser le nombre d'entrées pour améliorer la situation, non seulement aux États-Unis où les recettes au guichet représentent une part significative des revenus du secteur culturel, mais aussi en Europe et dans d'autres pays comme le Canada et l'Australie où les fonds publics, qui ont traditionnellement assuré une grande partie du financement du secteur, s'en retirent de plus en plus. La pénétration de la logique néolibérale dans tous les domaines et dans tous les pays oblige l'orchestre à réduire les coûts et à diversifier les sources de revenus.

### 2.2.2 Solutions proposées pour capter un plus grand public

Des publications spécialisées en management des arts proposent des solutions à la crise de l'orchestre, depuis la gestion plus efficace de l'organisation exercée par des spécialistes du management à la diminution des coûts artistiques et non artistiques, en passant par les stratégies plus réfléchies de tarification, d'investissement et de collecte des fonds privés (Flanagan, 2012 ; Hill et al, 2003 ; Kotler and Scheff, 1997 ; Pompe

and Tamburri, 2016 ; Tepavac, 2010), et le développement du public occupe une partie importante de leur discussion. L'impératif est d'augmenter le nombre d'entrées et pour cela d'attirer l'attention surtout de ceux qui s'intéressent à la musique symphonique sans jamais toutefois se rendre à la salle de concert.

Selon plusieurs auteurs et commentateurs, c'est parce que l'expérience typique du concert classique est trop attachée au passé que beaucoup de personnes, et notamment les jeunes, s'en éloignent : effectivement, le répertoire de l'orchestre symphonique est remarquablement conservateur, les œuvres de quelques compositeurs européens nés aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles y étant largement dominantes (Dowd et al, 2002 ; Dowd and Kelly, 2012 ; Gilmore, 1993 : 225-232 ; Heilbrun, 2004 ; Kremp, 2010 : 1051 ; Marín, 2018 : 118-123 ; Pompe, Tamburri and Munn, 2011 : 170-171 ; Pompe, Tamburri and Munn, 2013 : 218 ; Thuerauf : 2008). Or, la prédominance du répertoire canonisé dans le programme de concerts symphoniques ne s'explique pas nécessairement par l'attachement aveugle à la tradition de la part de l'orchestre coupé du monde contemporain. Deux explications conventionnelles de la persistance du répertoire standardisé sont le goût du public et la rationalité administrative (Gilmore, 1993 : 222-223 ; voir aussi Dowd et al, 2002 : 36). Les deux facteurs sont liés mais chacun met l'accent sur un lieu différent de contrôle. Le public du concert symphonique veut écouter le répertoire classique qui lui est familier, qu'il aime et avec lequel il est à l'aise. L'orchestre qui joue du répertoire traditionnel répond à la préférence de son public. Le deuxième facteur explicatif s'intéresse à la rationalité aux yeux de l'administration qui se soucie en particulier du coût de production et de sa prévisibilité. La rémunération de musiciens et le temps de répétition représentant la part la plus importante du coût de la production orchestrale, la programmation des pièces que les musiciens connaissent déjà leur permet de les maîtriser rapidement, tout en rendant prévisible le temps de répétition nécessaire pour produire un concert, avantage considérable du point de vue administratif étant donné l'emploi du temps et le calendrier très serrés de l'orchestre.

Samuel Gilmore a proposé un autre facteur explicatif de la prédominance du répertoire traditionnel, à savoir l'intérêt artistique des musiciens (1993 : 233-237). Même si le directeur artistique d'un orchestre (chef d'orchestre dans la plupart des cas) ne détient pas le pouvoir exclusif dans la décision programmatique, l'orchestre maintient en général l'apparence de son contrôle sur le programme afin d'établir la légitimité de celui-ci. Le directeur artistique prend souvent en considération l'intérêt des musiciens instrumentistes, dans la mesure où il partage avec eux la formation et la culture de la musique classique. Le lien entre l'intérêt artistique des musiciens et la sélection du répertoire standardisé est direct. Lors de la représentation de celui-ci, l'évaluation artistique se concentre sur l'interprétation et la virtuosité de ceux qui l'exécutent, plutôt que la composition elle-même. « Quand je joue une œuvre contemporaine, le critique recense la nouvelle pièce. Quand je joue quelque chose du répertoire traditionnel, il écrit sur moi. Pourquoi pas jouer Mozart? », dit un pianiste (ibid. : 234 ; Gilmore, 1987 : 214). La programmation du répertoire traditionnel met ceux qui l'interprètent au centre de l'attention. En outre, les musiciens estiment que leur compétence musicale sert à maximiser la valeur expressive des œuvres classiques canonisées qu'ils continuent à travailler tout au long de leur formation et de leur carrière. Ainsi, d'après Gilmore, la prédominance du répertoire classique dans le programme de concerts symphoniques s'explique par la correspondance entre la rationalité managériale recherchée par l'administration et l'intérêt artistique des musiciens. Or, un tel choix rationnel de la part des gestionnaires et des musiciens est remis en cause dans le contexte de la crise de l'orchestre symphonique évoquée plus haut.

En plus de la nature conservatrice du répertoire, tous les codes et rituels du concert, ainsi que l'autorité associée au genre et au lieu, intimident ceux qui ne sont pas munis du capital culturel permettant de s'en approprier, selon certains (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 232-234, 280, 285 ; Boisvert, 2013 ; Hill, O'Sullivan and O'Sullivan, 2003 ; Kotler and Scheff, 1997). « Le concert classique constitue un environnement hautement structuré dans lequel une communication culturelle se

déroule entre les artistes et le public, qui partagent une compréhension de l'intention, du contenu et de la validité intrinsèque de cette forme d'interaction symbolique » (McCormick, 2009 : 25 ; Voir aussi Alexander, 2004), qui peut paraître comme « un univers cérémonial » ou « [un] rituel précis où les codes sont implicites et les règles peuvent difficilement être transgressées » et « [où] la pratique du rite prend autant d'importance que la musique qu'on vient écouter » (Boisvert, 2013 : 7). Ces codes « implicites », qui ont été élaborés au cours de la construction historique de la classification hiérarchique des genres, font partie, aux yeux des habitués du concert classique, des conventions que les individus doivent assimiler afin de faire advenir un monde de l'art et de permettre ainsi une communication maximale entre l'artiste et le public (Becker, 2008 [1982] : 30-34. Voir aussi 40-67 ; Trottier, 2017 : 158). Or, aujourd'hui de nombreux observateurs y voient « la formalité et l'élitisme » (Kolb, cité dans Sigurjonsson, 2010 : 272) qui éloignent du concert classique certaines catégories de la population. Les protagonistes du développement du public et de la médiation culturelle suggèrent de repenser la pertinence de ce rituel du concert.

Les experts en marketing des arts rapportent des tentatives audacieuses qui ont réussi à capter le public, comme par exemple la programmation des cultures musicales de diverses origines, les musiciens jouant sur la scène vêtus d'un jean et d'un t-shirt, l'autorisation de boire et de grignoter pendant le concert (comme dans la salle de cinéma), ainsi de suite (Kotler et Scheff, 1997 : 200, 514-516 ; Pompe, Tamburri and Munn, 2013 : 226-227 ; Pompe and Tamburri, 2016 : 69-70 ; Ravanis, 2008 : 72-73 ; Sigurjonsson, 2010 : 267-268). Le fil conducteur des *success-stories* du redressement de l'orchestre est que pour toucher un plus grand public, il faut offrir ce que le client potentiel veut acheter dans le format qui lui convient. Le concept d'« un produit à la recherche d'un marché » pénètre désormais dans le marketing des arts en marginalisant la vision traditionnelle d'« un marché à la recherche d'un produit » (Colbert and St-James, 2014 : 569).

La nécessité d'élargir le public ne découle pourtant pas d'un pur souci de ventes de billets : les détenteurs des fonds publics et privés d'aujourd'hui demandent aux organismes subventionnés de prouver que les activités financées sont bénéfiques pour la communauté qui les soutient, de même que de produire un art distinct sur le marché de plus en plus compétitif (Maitlis and Lawrence, 2003 : 116). En recherchant la démocratisation de la culture et la santé financière de l'organisme, ils accordent de l'importance à l'accessibilité et jugent souvent le succès de la culture par l'expansion du public (DiMaggio, 1991 : 146). La valorisation de l'accessibilité et de la viabilité financière ayant pénétré désormais dans toutes nos sociétés, la culture classique qui n'attire pas le grand public et qui n'est pas rentable tombe, selon certains, dans la crise de légitimité (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 201-222 ; Fabiani, 2003 : 316 ; Fabiani, 2007 : 18). Une telle mutation de l'environnement des institutions culturelles les amène à incorporer l'éclectisme et l'hybridation dans leur orientation artistique en diversifiant leurs références du point de vue des genres et des origines (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 26-28).

### 2.2.3 Casser les frontières : implication d'une pénétration de la logique du marché

Certains sociologues soulignent que le poids de l'administration dans l'organisme culturel, au point de vue du nombre et du pouvoir, s'est considérablement accru depuis plusieurs années, ce que DiMaggio a appelé « Révolution managériale » (1991 : 147). Les administrateurs des grandes institutions artistiques d'aujourd'hui sont des professionnels diplômés en gestion des organismes culturels<sup>17</sup>. Ils accordent une

---

<sup>17</sup> Les débuts du management des arts en tant que discipline universitaire remonte aux années 1960 où quelques universités comme Yale, celles de Londres, de Toronto ou de Leningrad commencent à proposer des programmes en la matière (Colbert, 2002 ; Peterson, 1986 : 164-165). L'enseignement et la recherche dans ce domaine se sont considérablement développés depuis les années 1980 (Colbert,

importance particulière au développement du public et sont souvent hostiles à l'exclusion sociale et à la barrière artistique, qu'ils voient comme les empêchant d'atteindre un plus grand nombre de clients et allant à l'encontre des valeurs embrassées par les donateurs et les détenteurs de fonds publics et privés, alors que l'intérêt de ces gestionnaires des arts est avant tout l'élargissement de l'organisme (DiMaggio, 1991 : 147-148 ; Dowd et al, 2002 : 44 ; Maitlis and Lawrence, 2003 : 116 ; Peterson, 1986 : 169).

La lecture de la littérature en marketing des arts nous révèle que pour les gestionnaires en culture, la croissance de l'audience, en termes de nombre et d'étendue dans la population, est l'objectif premier du développement du public, devançant la question esthétique<sup>18</sup>, et qu'afin de l'atteindre, ils sont invités à « détruire l'élitisme traditionnel qui risque de dévaloriser les arts aux yeux d'une grande partie de la population » (Hill, O'Sullivan and O'Sullivan, 2003 : 38). Nous ne pensons pas que les administrateurs de l'orchestre ne se soucient pas de la qualité esthétique, des travaux empiriques en sociologie nous montrant le contraire. Il s'agit ici d'un discours diffusé par la littérature destinée aux actuels et futurs professionnels du management des arts<sup>19</sup>, et il y est recommandé de déconstruire ou dépasser les frontières institutionnelles et symboliques qui ont historiquement défini la musique classique, afin de rendre celle-ci accessible à

---

2002, 2017 ; Colbert and St-James, 2014 ; Evard and Colbert, 2000). Montréal est devenu un des centres de ce développement depuis la création en 1988 d'un programme en la matière au sein des HEC. Cette institution propose aujourd'hui deux maîtrises en management de la culture et édite depuis 1998 *International Journal of Arts Management*, une des revues académiques de la discipline.

<sup>18</sup> Ici je pense à la priorité du marketing pour le développement du public et non pas à la finalité de l'administration globale de l'organisation artistique. La fin ultime de l'administration moderne en culture est plus souvent la « maximisation des budgets » (Peterson, 1986 : 172).

<sup>19</sup> Sigurjonsson estime que la littérature en management des arts se soucie trop peu de la question esthétique, qui devrait pourtant être au cœur des débats sur l'art (2010).

tout le monde. Une vaste enquête commandée par une grande fondation philanthropique et quinze orchestres étatsuniens suggère que « du point de vue stratégique, l'augmentation de l'audience [...] pourra obliger de défaire les frontières définitionnelles qui entourent la musique classique » (John S. and James L. Knight Foundation, 2002 : 2). L'idée de détruire ou de dépasser les frontières semble déborder la sphère des débats entre les gestionnaires, pour pénétrer dans la communication destinée au grand public : l'OSM présente dans une de ses brochures la série « OSM Pop », à laquelle nous allons revenir dans le quatrième chapitre, comme une occasion « où des artistes des quatre coins de la pop s'invitent à l'orchestre et font éclater les frontières musicales !<sup>20</sup> ».

La remise en cause des frontières qui définissaient l'orchestre symphonique nous paraît impliquer un renversement idéologique : l'orchestre symphonique et la musique classique plus généralement se sont historiquement constitués, comme nous l'avons vu plus haut, en balisant les frontières entre cette dernière et la musique populaire, alors qu'aujourd'hui l'orchestre est invité précisément à démonter ces frontières.

La priorité managériale qui pénètre de plus en plus la gestion de l'organisme culturel est partagée par le conseil d'administration : quelques recherches qualitatives sur des orchestres étatsuniens nous montrent que ses membres ont tendance à prioriser la santé financière de l'organisme et à demander des programmes qui se vendent (Glynn, 2000, 289-292 ; Glynn, 2002 ; Ruud, 1995 ; Ruud, 2000). Certains d'entre eux affirment même qu'il n'y a pas de différence de principe entre les organisations artistiques à but non lucratif et le business lucratif. De ce point de vue, « l'orchestre symphonique a besoin de gérer ses ressources de manière efficace afin de créer et de vendre ses produits avec profit et de s'assurer de son existence pérenne » (Ruud, 2000 : 136). Ici

---

<sup>20</sup> OSM, Brochure de la saison 2017-2018, Cité dans Trottier, 2019 : 52.

aussi nous discernons l'éloignement de la mission originelle de l'institution : rappelons que lorsque l'orchestre symphonique était créé en tant qu'organisation non lucrative aux États-Unis, le conseil d'administration avait pour objectif de garantir la rupture institutionnelle et juridique avec la marchandise, alors qu'aujourd'hui il enjoint aux musiciens d'adhérer à la logique de marché.

Ajoutons que la politique culturelle, qui joue un rôle structurant de la création artistique, est également pénétrée par la logique managériale ou néolibérale à partir des années 1980. Le bénéfice économique généré par la culture est désormais constamment mis de l'avant pour justifier le soutien financier public pour la culture, de même qu'il est de plus en plus exigé aux organismes subventionnés de prouver leur viabilité financière aux yeux des décideurs politiques, des fonctionnaires et des contribuables (Bellavance et Fournier, 1992 : 27 ; Colbert, 2002 : 306 ; Poirier, 2005 : 238 ; Saint-Pierre, 2011b : 217 ; Throsby, 2010 : 7). Par ailleurs, sans remettre en question l'importance de l'aspect économique dans la politique culturelle, une nouvelle tendance apparaît vers le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle s'intéressant à la contribution de la culture à la démocratie : l'expérience culturelle va augmenter la capacité d'appréhender l'identité collective et de comprendre la diversité du monde, ce qui contribue au développement de la démocratie. Son rôle crucial pour la démocratie expliquerait la nécessité de l'intervention publique dans la culture (Andrew, Gattinger, Jeannotte and Straw (eds), 2005 ; Hutter and Throsby (eds), 2008 ; Stanley, 2006a ; Stanley, 2006b). Or, si l'art et la culture contribuent à la cohésion sociale, à la réduction du chômage ou à la rénovation du quartier, ces effets ne sont pas la raison première de l'existence de l'art. Si le financement dépend de l'accomplissement de tels objectifs « instrumentalisés » (Belfiore, 2002 ; Holden, 2004), nous perdons de vue la valeur intrinsèque de la culture. En revanche, certains remettent en question l'opposition entre la valeur intrinsèque et la valeur instrumentalisée de la culture puisque les deux ne peuvent jamais être séparées en pratique (Gibson, 2008). Nous assistons aujourd'hui à l'extension de la portée de la politique culturelle résultante de l'évolution vers une orientation économique du

domaine, de même qu'à l'élargissement de la notion de culture englobant désormais le mode de vie et le sens même de la vie (Throsby, 2010 : 17). Pour reprendre l'expression d'un sociologue, la politique culturelle d'aujourd'hui est appelée à donner des solutions à tous les problèmes de la société (McGuigan, 2004 : 95).

#### 2.2.4 Érosion de la classification traditionnelle?

Quant à la programmation de concerts symphoniques, quelques sociologues ont signalé une évolution qu'ils qualifient d'« érosion » du canon, ou au moins une diversification du répertoire, dans le sens où à partir des années 1960 ou même plus tôt selon certains, les programmes de concert symphonique classique incluent de plus en plus d'œuvres de compositeurs vivants et d'origines non européennes (DiMaggio, 1987 : 447-448, 452 ; DiMaggio, 1991 : 142-147 ; Dowd et al, 2002 : 44-46 ; Dowd and Kelly, 2012 ; Kremp, 2010)<sup>21</sup>. Certaines études ont exploré les conditions qui permettent l'innovation programmatique en musique classique (Dowd et al, 2002 ; Dowd and Kelly, 2012 ; Gilmore, 1987 ; Gilmore, 1993 ; Kremp, 2010 ; Pierce, 2000). DiMaggio a mentionné dans une note de bas de page un autre aspect de l'érosion du canon : « Quand les compositions de Frank Zappa sont jouées par des orchestres symphoniques aux États-Unis, en Angleterre ou en France, les frontières peuvent-elles encore être en question? » (1987 : 452). Il n'a pas développé davantage cette interrogation car, nous semble-t-il, la réponse lui paraissait évidente : les frontières entre les genres musicaux, ou au moins celles entre la musique classique et la musique populaire, n'ont plus vraiment de sens à ses yeux. Aujourd'hui, encore plus qu'à l'époque de la publication

---

<sup>21</sup> DiMaggio identifie le début de l'« érosion » aux années 1960, alors que Dowd et ses collègues la discernent dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

de cette étude, l'orchestre symphonique joue régulièrement des morceaux et des arrangements d'autres genres musicaux que le classique qui n'ont pas été composés à l'origine pour être joués par lui, et ce en les présentant comme populaires ou non classiques. L'orchestre symphonique n'a pas été créé ni ses musiciens n'ont été formés, pour en jouer.

Or, malgré cette diversification de la programmation, il nous semble que quelques frontières significatives demeurent encore aujourd'hui. Par exemple, à notre connaissance du moins, les concerts populaires ou hors classiques sont présentés presque exclusivement dans leur propre cadre, les répertoires classique et non classique n'étant pratiquement jamais mélangés dans un même concert. Ceci n'est d'ailleurs pas surprenant, les concerts populaires étant destinés à ceux qui n'assisteraient pas aux concerts réguliers (Ruud, 2002 : 140), pour les encourager à revenir plus tard aux mêmes lieux pour des concerts de la musique classique (Picaud, 2018 : 243) : les genres musicaux sont toujours séparés puisque leurs publics le sont. Le mélange de genres pourrait déplaire aux amateurs de « vraie » musique classique qui forment la clientèle principale de l'orchestre symphonique, si le goût « pur » ou légitime se caractérise, selon Bourdieu, par le « *dégoût viscéral* pour tout ce qui est "facile" » (1979 : 566. Italiques dans le texte) ; comme il l'a souligné, l'habitus est en effet une question de goût et de dégoût (1980 : 156-157). Nous reviendrons sur ce point dans le quatrième chapitre, lorsque nous discuterons ce que nos interviewés considèrent comme l'objectif du concert populaire donné par l'orchestre symphonique.

Dans son étude consacrée au marketing de disques, Gwennyth Jackway soutient que les mesures spécifiquement conçues pour présenter la musique classique comme un genre accessible et familier afin de la vendre à un nouveau public qui n'y est pas habitué aideraient en effet à maintenir les frontières entre les genres. Elles font la différence entre l'art véritable et l'art dilué et entre le public capable d'apprécier le premier et ceux qui ne le sont pas. De plus, en suggérant implicitement ou explicitement que

l'écoute du classique contribuerait à améliorer l'intelligence et le bien-être, un tel marketing présuppose la hiérarchie des genres et la supériorité du classique, selon l'auteur (Jackway, 1999 : 133, 144).

D'un autre point de vue, un retour sur l'histoire nous révèle que pour l'orchestre symphonique, la pratique de jouer de la musique « populaire » ne date pas d'hier. L'Europe de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit fleurir une grande variété de concerts orchestraux de musique appelée « légère » dont les programmes contiennent majoritairement de la musique de danse et un mélange d'opéra et dont les organisateurs ont partie liée avec des affaires d'édition musicale et d'instruments musicaux. Ces concerts « pops » sont donnés dans un décor moins strictement encadré que les concerts classiques réguliers, la consommation d'alcool et de tabac ainsi que le déplacement du public étant souvent autorisés (Mueler, 1951 : 373 ; Weber, 2008 : 173, 208-231). Le président du Boston Symphony Orchestra décide de lancer le même type de concerts en vue d'un succès commercial, mais seulement comme un supplément pour la saison estivale clairement séparé des concerts réguliers d'hiver, afin de maintenir la valeur artistique et symbolique de sa formation (DiMaggio, 1982b : 311, 318)<sup>22</sup>. Au fait, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les organisateurs de concerts ont toujours cherché à capter une plus grande part de public sans perdre toutefois leurs abonnés réguliers (Weber, 2018 : 134). Comme nous le verrons plus loin, l'OSM a aussi eu recours à des pratiques similaires au cours de son histoire. Compte tenu de l'aspect historique, pourrait-on dire que pour l'orchestre symphonique, la pratique de jouer des chansons populaires ne constitue pas une rupture radicale avec son passé et qu'elle fait partie intégrale de ses activités

---

<sup>22</sup> Higginson fonde le Boston Pops Orchestra en 1885. Aujourd'hui, ses musiciens sont sensiblement les mêmes que ceux du Boston Symphony Orchestra alors qu'aucun chef ne dirige les deux. <https://www.bso.org/> (consulté 21 mai 2021)

musicales depuis longtemps?

### 2.3 La classification binaire des genres musicaux et le travail du musicien d'orchestre

Le musicien s'engage le plus directement dans la production de la musique elle-même, et pour autant sa formation et sa place dans le champ de la profession musicale sont fortement définies par la classification des genres. Puisque la composition instrumentale de l'orchestre symphonique ainsi que, conséquemment, la compétence requise pour y être admis, sont très standardisées, et qu'en outre la formation et la carrière des musiciens dans le secteur sont de plus en plus internationalisées, nous pouvons nous référer à des travaux sur des musiciens professionnels d'orchestre de différents pays, en tenant compte toutefois de quelques variations significatives dans la forme d'organisation, comme par exemple le statut juridique ou les sources de revenus (Adenot, 2008 ; Allmendinger and Hackman, 1996 ; Allmendinger, Hackman and Lehman, 1996 ; Breda and Kulesa, 1999 ; Coulangeon, 2004 ; 2008 ; Cottrell, 2004 ; François, 2008b ; Lawson (ed), 2003 ; Lehmann, 1995 ; 2005 ; Merlin, 2012 ; Pégourdie, 2015a ; 2015b ; Ravet, 2015a ; Willener, 1997a). En s'appuyant sur ses vastes enquêtes sur le travail de musiciens interprètes en France, Philippe Coulangeon (2004 ; 2008) souligne que ce milieu professionnel, extrêmement hétérogène, est structuré en particulier par le clivage entre la musique savante et les musiques populaires : si ce clivage a tendance à s'atténuer concernant les goûts du public et les pratiques des amateurs, comme l'attestent divers travaux en sociologie des pratiques culturelles, il demeure particulièrement stable du point de vue de l'organisation de la profession conservant la frontière qu'il qualifie même de « quasi infranchissable » (2004 : 45).

La frontière entre les interprètes de musique savante et ceux de musique populaire

apparaît d'abord dans la différence entre la formation académique et la formation sur le tas, résultant de deux compétences techniques différentes. La formation professionnelle des musiciens classiques – musiciens d'orchestre ou concertistes – est étroitement filtrée par la structure pyramidale d'un système d'enseignement musical hautement sélectif (Coulangeon, 2004 : 50, 60 ; François, 2008a, 2012 ; Menger, 2012 : 19). En termes de situation professionnelle des musiciens, le secteur classique se caractérise par l'existence d'un nombre non négligeable d'emplois stables de salariés dans l'orchestre et l'enseignement (Coulangeon, 2004 : 72-78 ; Coulangeon, 2008 : 56 ; Menger, 2012 : 19-21). L'accès au statut de permanent d'orchestre professionnel est extrêmement sélectif (Pégourdie, 2015 : 324).

Le monde des musiciens d'orchestre est souvent décrit comme un univers professionnel très hiérarchisé, qu'il s'agisse de l'autorité du chef sur l'orchestre ou de la distinction entre les solistes et les tuitistes. La division du travail extrêmement poussée amène à une gestion institutionnalisée et hiérarchisée des modes de coopération entre les acteurs, ainsi qu'à des formes de solidarité professionnelle et d'action collective, deux caractéristiques d'organisation de travail qui n'ont guère d'équivalent dans les autres domaines artistiques (Coulangeon, 2004 : 54-55, 162-162 ; Coulangeon, 2008 : 56-57 ; Glynn, 2000, 2002 ; Maitlis and Lawrence, 2003 ; Ruud, 2000).

La littérature nous donne une image du musicien d'orchestre peu satisfait ou même parfois désenchanté de son métier. Des enquêtes ont constaté que le niveau de satisfaction au travail du musicien d'orchestre n'est pas élevé par rapport à ceux qui exercent d'autres métiers (Allmendinger, Hackman and Lehmann, 1996 : 201-202 ; Breda and Kulesa, 1999 : 24). Il est frustré par l'écart entre le niveau des ambitions artistiques et des aspirations à la reconnaissance sociale auquel il est porté par un parcours long et sélectif de formation qui vise à atteindre le perfectionnement et l'accomplissement individuels, d'un côté, et la réalité du métier qui confine chaque musicien à l'anonymat et la soumission (surtout chez les tuitistes) dans une exécution

collective encadrée par une organisation hautement structurée et hiérarchisée, de l'autre. Un d'entre eux a décrit ce métier comme « juste un robot » (Cottrell, 2004 : 107). Le musicien d'orchestre fait partie de ces artistes « ordinaires » qui ajustent « [leurs] attentes au domaine du probable » (Sinigaglia, 2013). Adorno a remarqué le « caractère œdipien, oscillant entre révolte et docilité » de la « psychologie sociale du musicien d'orchestre », ainsi que sa « mentalité rétive » – expression maintes fois reprise par des chercheurs des générations suivantes – engendrée par la répugnance à la soumission qui est pourtant exigée (2009 : 111).

La soumission étant exigée, le musicien ne dispose que peu d'autonomie dans son travail (Boerner, Krause and Gebert, 2004 ; Mogelof and Rohrer, 2005 : 104). Une enquête menée en Suède a démontré que le musicien d'orchestre exerce moins de contrôle sur son travail que le médecin, le contrôleur de trafic aérien et le serveur au restaurant, alors que le degré de contrôle est un des facteurs décisifs pour la satisfaction au travail (Steptoe, 1989 : 6 ; Theorell, 1989 : 50). Il estime souvent que sa compétence n'est pas suffisamment mise en valeur (Parasuraman and Purohit, 2000). En tant que membres d'un orchestre, certains musiciens trouvent plus de satisfaction professionnelle dans des activités éducatives en milieu scolaire puisqu'elles leur laissent une grande autonomie leur permettant de prendre des initiatives artistiques (Abeles and Hafeli, 2014). Par ailleurs, une enquête citée par Valérie Lamontagne (2016 : 30) a constaté que seulement 8 % des musiciens français d'orchestre étaient déçus de leur carrière, tout en se plaignant des rapports malsains entre les collègues. Deux études basées sur des entretiens auprès d'interprètes d'orchestre en Angleterre ont constaté que ce qu'ils apprécient le plus à l'orchestre est la solidarité, la camaraderie et le travail d'équipe avec ceux qui partagent les mêmes valeurs, la même passion et les mêmes compétences musicales, et le plaisir de faire de la musique avec eux (Brodsky, 2006 : 687 ; Gaunt and Dobson, 2014 : 305). De même, les auteurs d'une enquête menée auprès de musiciens d'orchestre au Québec estiment que « [le] ralliement de tous les effectifs semble être à la source du plaisir d'appartenir au groupe

des musiciens » (Lamontagne, Gilbert, Courchesne et Bélanger, 2018 : 651). Une enquête menée en Allemagne a conclu que le degré de satisfaction au travail du musicien d'orchestre était étonnement élevé, en estimant que cette satisfaction dépendrait plus du facteur intrinsèque du travail, c'est-à-dire la qualité artistique de ce qu'il fait, plutôt que des facteurs extrinsèques comme le salaire ou la perspective de promotion (Olbertz, 2006 : 69-70).

Au cours de ses entretiens et ses observations auprès des musiciens d'orchestre à Paris, Bernard Lehmann a détecté différents types de hiérarchies traversant l'orchestre, selon la nature d'instrument, la position occupée au sein d'un pupitre et de l'orchestre, l'origine socioéconomique ou les rémunérations, pour constater que le degré de satisfaction varie considérablement en fonction du milieu familial d'origine d'un musicien (1995 ; 2005. Voir aussi Willener, 1997b : 37). Deux enquêtes menées en Allemagne ont trouvé que les solistes sont nettement plus satisfaits du contenu, de la perspective et de l'atmosphère de leur travail à l'orchestre que les non-solistes (Gembris et al, 2018 : 11 ; Olbertz, 2006 : 63). De nombreuses études en médecine et en psychologie ont relevé divers types de stress subis par des instrumentistes d'orchestre. En outre, les difficultés financières du secteur précédemment rappelées ont provoqué la détérioration des conditions de travail de nombreux musiciens, débouchant parfois sur de durs conflits de travail (Chiapello, 1998 ; Glynn, 2000, 2002 ; Maitlis and Lawrence, 2003 ; Ruud, 2000).

Coulangeon dresse un parallèle entre le musicien interprète d'orchestre et le haut cadre de la fonction publique ou des grandes entreprises. Ces deux types d'emploi offrent aux individus un ensemble de droits et de protection qui compensent la pénibilité ou le manque d'intérêt du travail, deux aspects qui caractérisent des emplois hautement qualifiés (2004 : 174 ; 2008 : 57). Pierre-Michel Menger décrit le profil « typiquement bureaucratique » des carrières institutionnalisées d'interprète au sein des orchestres (2012 : 20). La figure contemporaine du musicien d'orchestre paraît assez éloignée de

l'image romantique de l'artiste, s'approchant de l'expérience commune au travail (Coulangeon, 2004, 163 ; 2008 : 57), alors que les théories critiques du travail, celle de Marx entre autres, ont considéré la condition d'artiste comme l'antithèse de l'aliénation du travailleur moderne (Coulangeon, 2004 : 69 ; Menger, 2002 : 13-16).

Le musicien professionnel en classique est celui qui a suivi une formation longue, rigoureuse et souvent coûteuse, en sacrifiant parfois la sociabilité d'enfance et d'adolescence, afin d'acquérir un très haut niveau de compétence et de franchir de nombreuses étapes de sélection, parcours particulièrement marqués par une série d'évaluations hiérarchisées exercées par des structures hautement institutionnalisées. Si l'institutionnalisation des pratiques culturelles amène à consolider les frontières entre les genres, comme nous l'avons remarqué plus haut, la formation hautement institutionnalisée en musique classique devrait contribuer à renforcer cet effet, en stabilisant et maintenant la classification qui s'appuie sur un jugement de valeur des genres musicaux. Si un jeune musicien et surtout son milieu familial consacrent tant de ressources et d'énergie à sa formation, on n'aurait pas tort de penser qu'ils adhèrent au jugement fondé sur la classification historiquement établie qui valorise la musique classique.

Une fois qu'il a réussi son entrée dans le milieu professionnel de la musique classique, le musicien désirerait naturellement mettre en valeur sa compétence artistique, acquise par autant d'effort et de sacrifice. Une étude sur le conflit de travail dans un orchestre étatsunien a constaté que les musiciens aimaient attaquer des défis artistiques et qu'ils considéraient ce challenge comme nécessaire pour maintenir le niveau de leur ensemble (Ruud, 2000 : 125). Quelques rares passages nous communiquent le sentiment que des musiciens ont laissé échapper : ils veulent jouer des pièces difficiles et s'ennuieraient de jouer tout le temps du « pop » (ibid.). Ils croient que ce que le public veut acheter le plus n'est pas ce que les musiciens veulent jouer le plus et que par conséquent ils ne seront pas heureux s'ils jouent uniquement pour plaire au public

(Robinson, 2000 : 5 ; Ruud, 2000 : 125). Le rapport d'une enquête étatsunienne réalisée pour le développement du public reprend le propos suivant comme un exemple de la « mentalité » de certains acteurs qui n'acceptent le changement qu'à contrecœur : « On va faire cette chose stupide dans le parc d'une mauvaise acoustique. Espérons que ça va vendre suffisamment d'abonnements de nos *vrais* concerts, pour que nous puissions retourner à la salle de concert habillés en costume et quitter ces moustiques et ces gens qui mangent pendant qu'on joue! » (John S. and James L. Knight Foundation, 2003c : 3. Italique dans le texte).

## CHAPITRE III

### RETOUR À L'HISTOIRE DE L'OSM : DU POINT DE VUE DE SES RELATIONS AVEC LE PUBLIC ET LES AUTORITÉS GOUVERNEMENTALES

Dans ce chapitre, nous allons essayer de mieux saisir le contexte à long terme de l'évolution de la programmation du concert de l'OSM, en nous intéressant à quelques moments significatifs de son histoire du point de vue de ses relations avec le public et les autorités gouvernementales. Nous allons nous arrêter spécifiquement à deux épisodes, à savoir sa fondation en 1934, puis le début des années 1960 marqué par l'inauguration de la Place des Arts qui l'héberge, de même que par la mise en place de la politique culturelle du gouvernement du Québec. C'est aussi durant cette décennie, comme nous verrons dans le chapitre suivant, que l'OSM commence à collaborer avec des chanteurs et des chanteuses du genre populaire. Nous allons par la suite essayer d'éclairer l'importance actuelle de ses relations avec le gouvernement qui se traduit entre autres par les subventions qu'il reçoit.

#### 3.1 La naissance de l'OSM : une institution pour les Canadiens français

En 1930, soixante-dix instrumentistes de théâtre de Montréal se réunissent pour fonder The Montreal Orchestra sous la direction de Douglas Clarke, doyen de la faculté de musique de l'Université McGill. Antonia Nantel David, épouse d'un membre du gouvernement de Louis-Alexandre Taschereau, Louis-Athanase David, participe à son

conseil exécutif, pour démissionner pourtant peu après en jugeant la politique d'embauche de Clarke discriminatoire à l'égard des artistes canadiens-français. Les David mobilisent leurs réseaux de collaborateurs culturels, intellectuels, politiques et économiques pour fonder en 1934 la Société des concerts symphoniques de Montréal, ancêtre directe de l'OSM. Athanase David est nommé président d'honneur de son comité de direction et obtient une subvention du gouvernement provincial de 3000 dollars<sup>23</sup> pour la première année de l'activité de l'ensemble, un des rares cas de soutien public en musique au Québec à l'époque (Bellavance et Poirier, 2012 : 1327 ; Flamand, 2018 ; Harvey, 2003 : 35 ; Harvey, 2013a : 101 ; Lefebvre, 2001 : 66, 74 ; Pelletier, 1972 : 179-188 ; Potvin, 1984 : 29-39 ; Vaux, 1984 : 16-30 ; Vincent, 2000 : 65).

Le milieu musical de Montréal des années trente est fort animé malgré les effets de la crise économique : de nombreux orchestres de différentes tailles donnent divers types de concerts dans différents endroits comme des salles de concert, des grands magasins ou des hôtels prestigieux, et certaines de ces performances sont diffusées sur les ondes de la radio. Ce milieu musical est marqué également par de vifs débats, que ce soit sur la formation des futurs musiciens, sur l'éducation musicale à l'école, sur la création des orchestres symphoniques ou sur le rôle de la radio dans la diffusion de la musique (Laperle, 2007 : 27-65 ; Lefebvre, 2001 ; 2005 ; Lefebvre, 2011 : 181, 185-186 ; Lefebvre, 2013b : 169).

Louis-Athanase David (1882-1953) est aujourd'hui reconnu comme pionnier de la politique culturelle québécoise avant la lettre (Bellavance et Poirier, 2012 : 1325 ; Harvey, 2003 ; 2012 ; 2013a ; 2013b ; Saint-Pierre, 2010 : 286 ; Saint-Pierre, 2011b : 123). En se situant au croisement des factions laïques, libérales et nationalistes de l'élite culturelle canadienne-française, David se consacre, à titre de secrétaire de la Province

---

<sup>23</sup> La somme représentait environ vingt pour cent de ses recettes (Vaux, 1984 : 30).

entre 1919 et 1936, à la promotion des interventions publiques pour la conservation du patrimoine des Canadiens français au Québec, au développement de la vie culturelle et artistique de cette population et à la formation des jeunes qui prendraient des initiatives dans cette voie. Tandis qu'une telle préoccupation est marginale chez ses contemporains, David croit qu'il est « urgent de former une élite artistique destinée à orienter les goûts de notre peuple vers la Beauté » puisque l'art joue un rôle crucial pour l'existence d'un peuple, son idéal étant traduit par des « œuvres durables » (cité dans Harvey, 2012 : 169-170). Il est persuadé de la nécessité de l'intervention de l'État pour le développement de l'art et de la culture chez un peuple peu fortuné comme les Canadiens français, contrairement aux États-Unis où ce secteur est largement financé par des fortunes privées (Harvey, 2012 : 172-173). Sa conception de la culture s'appuie sur l'humanisme classique qui apprécie les œuvres associées aux lettres et aux beaux-arts, ce qui n'a rien d'original à l'époque.

Pour annoncer la fondation de la Société des concerts symphoniques, David déclare que le nouvel ensemble ira vers l'est de Montréal pour « [donner] à la population canadienne-française les concerts symphoniques auxquels elle a droit » (Bellavance et Poirier, 2012 : 1327 ; Vaux, 1984 : 17-19 ; Vincent, 2000 : 65). On déplorait en effet depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle la pauvreté d'offres musicales dans l'est de la ville, des concerts ayant lieu presque exclusivement dans l'ouest, et on réclamait une salle de concert dans l'est (Lefevbre, 2001 : 66-67). Wilfrid Pelletier (1896-1982), chef d'orchestre d'origine montréalaise dont la carrière principale se déroule au Métropolitain Opéra de New York, accepte la charge de direction artistique du nouvel orchestre. Il juge que le répertoire de Clarke — qui favorise les canons germaniques et plus particulièrement Brahms ainsi que des œuvres contemporaines anglaises (Flamand, 2018 : 146) — est trop austère et intimidant pour les Canadiens français « habitué[s] aux concerts populaires de fanfare ou aux classiques d'accès facile » (Pelletier, 1972 : 180), et qu'ils désirent « posséder enfin un orchestre bien à eux, qui tînt compte de ces réalités culturelles et leur ouvrît les arcanes des grands maîtres de la musique »

(Pelletier, 1972 : 180 ; voir aussi Flamand, 2018 : 149-150 ; Vaux, 1984 : 17-19, 25 ; Vincent, 2000 : 65). Si les fondateurs de la Société des concerts de Montréal visent ainsi à donner aux Canadiens français leur propre orchestre, alors que ceux-ci n'ont pas atteint la maturité artistique suffisante pour pouvoir apprécier la musique classique la plus sérieuse et élevée, l'enjeu pour l'élite canadienne-française était d'abord la fierté nationale. David déclare que l'objectif de la nouvelle Société est de prouver que « nos compatriotes [sont] parfaitement capables de conduire un orchestre symphonique » tout en leur fournissant l'occasion de manifester leur talent<sup>24</sup>, alors que son trésorier exprime dans la presse que l'orchestre est « une œuvre nationale » des Canadiens français (Flamand, 2018 : 148). De tels appels nationalistes ont de grands retentissements dans la population, à une époque où les Canadiens français cherchent de plus en plus à s'affirmer et être reconnus comme formant une société à part entière (Flamand, 2018 : 149).

Sa mission étant de répondre au goût « léger » des Canadiens français tout en essayant d'élever son niveau esthétique pour créer une demande pour la musique sérieuse — Pelletier se rappelle que les prix d'entrée étaient maintenus relativement bas (Pelletier, 1972 : 187) —, la Société des concerts lance dès son début des activités pédagogiques destinées aux enfants, dont les Matinées symphoniques pour la jeunesse, conçues et présentées par Pelletier lui-même<sup>25</sup>, ainsi que des concerts en plein air durant la saison estivale, afin de faciliter l'accès à la musique symphonique (Huot, 1973 ; 186-189 ; Lefebvre, 2009 : 490 ; Pelletier, 1972 : 189-190 ; Potvin, 1984 : 44-45 ; Vaux, 1984 : 99-110, 125 ; Vincent, 2000 : 67). De telles activités qui visent à la démocratisation

---

<sup>24</sup> En réalité, le personnel de la Société des concerts de Montréal et de The Montreal Orchestra aurait été sensiblement le même (Bellavance et Poirier, 2012 : 1327 ; Flamand, 2018 : 152 ; Lefebvre, 2009 : 488).

<sup>25</sup> Un des musiciens qui ont participé à nos entretiens (M2 qui est aujourd'hui à la retraite) a évoqué son souvenir d'enfance des Matinées musicales auxquelles il assistait avec ses parents et ses frères et sœurs.

avant la lettre de la musique savante ne sont toutefois pas spécifiques à l'orchestre montréalais, mais sont au contraire pratiquées dès cette époque par divers orchestres, y compris The Montreal Orchestra de Clarke (Lefebvre, 2001 : 74). La vulgarisation de la musique symphonique va constituer un des enjeux majeurs du secteur, développée davantage après la Seconde Guerre mondiale dans la foulée de la démocratisation de la société et celle de la culture. Une des entreprises les plus connues de cette mouvance est l'émission de télévision animée par Leonard Bernstein et présentée avec son New York Philharmonic (Gelleny, 1999).

Si le secrétaire du gouvernement du Québec occupe le poste de président de la Société des concerts symphoniques et que celle-ci obtient une subvention gouvernementale considérable, sa fondation revêt indéniablement un caractère public, bien qu'elle n'appartienne pas directement au gouvernement. Le contraste avec le cas du Boston Symphony Orchestra nous paraît intéressant : écarter l'ingérence des pouvoirs publics était un des impératifs pour ses fondateurs qui voulaient une institution dédiée à la culture légitime qui assurerait leur distinction sociale par l'art.

David de même que Pelletier sont convaincus de la nécessité d'élever le niveau culturel des Canadiens français. Pour David, la haute culture est une affaire publique qui fait partie du « devoir national » (cité dans Harvey, 2012 : 139) des Canadiens français et l'État doit assumer la responsabilité de son développement. L'enjeu qui est mis de l'avant dans la fondation de l'orchestre montréalais semble moins la distinction sociale de l'élite urbaine et plus la représentation des Canadiens français qui leur assurerait la dignité et la fierté collectives.

À partir de sa transformation en société à but non lucratif en 1939<sup>26</sup>, la Société des concerts symphoniques de Montréal vise à se positionner sur le marché international, grâce entre autres aux réseaux américains de Pelletier. Cette orientation internationale va s'accroître après la Seconde Guerre mondiale avec l'arrivée des chefs d'origine européenne (Bellavance et Poirier, 2012 : 1328 ; Lefebvre, 2009 : 490 ; Vaux, 1984 : 35-98).

### 3.2 Années 1960 : un nouveau départ avec la Révolution tranquille

Les années 1960 étaient marquées par un nouveau départ pour l'OSM<sup>27</sup>, de même que par l'instauration de la politique culturelle gouvernementale au Québec articulée avec la montée en puissance de la revendication nationale des Québécois. L'intervention des gouvernements dans le domaine de la culture se généralise à partir de cette décennie dans des pays de l'Occident, phénomène qui s'explique par la démocratisation politique et sociale et l'affirmation de l'État-providence. Les protagonistes de la politique culturelle considèrent la culture comme une affaire publique à laquelle tous les citoyens devraient avoir droit et se préoccupent principalement de l'accès à la culture des classes populaires (Gattinger and Saint-Pierre, 2008 : 337 ; Gattinger and Saint-Pierre, 2010 : 228 ; Poirier (dir), 2011). Au Québec, la mise en place du ministère des Affaires culturelles (MAC) en 1961 marque le début de cette mouvance. En aspirant à l'émancipation des Canadiens français, le nouveau gouvernement

---

<sup>26</sup> Au moment de sa fondation, le statut juridique de la Société des concerts symphoniques de Montréal est une propriété privée de David. Le couple la quitte avec ce changement de statut (Vaux, 1984 : 31-33).

<sup>27</sup> En 1953, Société des concerts symphoniques de Montréal devient Orchestre symphonique de Montréal / Montreal Symphony Orchestra, pour conserver seulement sa dénomination en français à partir de 1979.

propose un projet politique qui accorde une importance particulière à la culture. Sa politique culturelle vise à élever le niveau culturel des Canadiens français selon la conception traditionnelle et élitiste de la culture qui promeut la diffusion et la protection des grandes œuvres incarnant la haute culture (Bellavance et Roberge, 2013 : 141 ; Cardinal, 2013 ; Handler, 1988 : 101-102 ; Harvey 2010 ; Lapalme, 1988 ; Poirier, 2005 : 237 ; Saint-Pierre, 2011a : 123-125).

L'OSM de la même époque confirme son cheminement vers un véritable orchestre professionnel de calibre international. À la saison 1958-1959, à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire, il acquiert un statut permanent en engageant ses musiciens en tant que salariés rémunérés sur la base d'un traitement annuel, alors que jusque-là ils étaient payés par le cachet à chaque intervention, à cause du nombre insuffisant de concerts. Avec le passage au statut permanent, l'OSM franchit un pas important vers un plus grand professionnalisme, avec l'augmentation substantielle du nombre de concerts (Vaux, 1984 : 161-162).

Un nouveau cadre logistique voit le jour également, à savoir le projet de la Place des Arts, qui constitue en même temps un nouvel environnement de l'art de la scène tout entier au Québec, et qui témoigne d'une relation étroite entre les pouvoirs publics et l'OSM. En 1956, le gouvernement du Québec adopte un projet de loi pour aider la Ville de Montréal à se doter d'une salle de concert « dont on veut faire un temple de l'art digne de la métropole du pays » (cite dans Richard, 2015 : 99)<sup>28</sup>. Notons que le mot digne semble se répéter régulièrement dans ce dossier (ibid.). La construction serait financée par la ville, le gouvernement provincial et des souscriptions privées (Illien, 1999 : 14). L'objectif initial du projet est d'y héberger l'OSM qui se contente depuis

---

<sup>28</sup> Par la suite de quoi le Centre Sir-Georges-Étienne-Cartier, organisme tripartite composé de la Ville de Montréal, de la province de Québec et du secteur privé, est monté, pour gérer le projet de 1956 jusqu'à sa nationalisation en 1964 (Illien, 1999 : 12-14 ; Richard, 2005 : 99).

sa création de l'auditorium de l'École primaire supérieure Le Plateau, situé dans le parc La Fontaine et mis à sa disposition par la Commission des écoles catholiques de Montréal, une salle exiguë et de piètre qualité acoustique (Beaudet, 2015 : 86 ; Vaux, 1984 : 129-131).

Or, le projet va se transformer en un grand complexe culturel directement inspiré du modèle américain d'*arts centers* qui prolifèrent dans les grandes villes aux États-Unis depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale (Beaudet, 2015 : 85-87 ; Cha, 2015 : 34-37 ; Illien, 1999). Dans ces centres culturels au caractère polyvalent, l'orchestre symphonique occupe toutefois une place centrale dans pratiquement tous les cas (Broyles, 1992 : 310). L'enjeu de la Place des Arts dépasse largement la qualité technique de l'équipement et le projet incarne l'aspiration de Montréal à devenir une grande ville moderne et internationale du XX<sup>e</sup> siècle, « motivation ultime [étant] avant tout la fierté, le prestige, le désir de se parer du dernier gadget des métropoles à la pointe du progrès et de la mode, un *arts center* » (Illien, 1999 : 56. Voir aussi 94-97). En revêtant une forte valeur symbolique, le nouveau complexe culturel apparaît comme un outil d'affirmation de la fierté nationale des Québécois, faisant parallèlement partie intégrante d'un vaste projet de rénovation urbaine du maire Jean Drapeau, qui affiche son objectif de situer Montréal au rang des grandes capitales de la modernité (Illien, 1999). Lui-même étant connu comme mélomane et soutenant l'OSM (Vaux, 1984 : 128, 132), Drapeau envisage de construire une nouvelle salle de concert dès son premier mandat (1954-1957). À la même époque, il met sur pied le Conseil des arts de Montréal (1956), initiative inédite qui devance ses équivalents fédéral et provincial (Bellavance et Poirier 2012 : 1348).

Selon Gilles Illien qui s'est intéressé à l'articulation des forces institutionnelle, politique et idéologique dans le projet de la Place des Arts, l'idéal politique de Drapeau se caractérise par l'aspiration à l'universalité représentée par les grands mythes de la civilisation occidentale dont l'expression musicale est la musique symphonique et

l'opéra (Illien, 1999 : 94-95). La nouvelle salle montréalaise est conçue d'abord pour donner des performances internationalement reconnues (principalement des productions américaines) à l'élite traditionnelle montréalaise dont Drapeau est une incarnation (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 134 ; Bellavance et Poirier, 2012 : 1351). Mais au cours de la réalisation du projet, la vague de la Révolution tranquille remet en cause une telle vision de la culture et lors de son inauguration en 1963, la Place des Arts est loin de faire l'unanimité. Alors que Drapeau et son équipe s'inspirent directement de l'exemple du Lincoln Center à New York, beaucoup se méfient du recours à des firmes américaines dans la conception du projet, ainsi que de la prédominance des spectacles américains dans la programmation (Illien, 1999 ; Lavine, 2015 : 169-170 ; Pleau, 2015 : 133-135). S'y ajoute un conflit de juridiction syndicale entre l'Actors' Equity Association, qui couvre l'ensemble des productions scéniques, de la radio et de la télévision en Amérique du Nord d'un côté, et l'Union des artistes qui regroupe les théâtres de langue française de l'autre, qui perturbe en particulier la préparation des festivités inaugurales du complexe de la Place des Arts. Des voix s'élèvent alors pour dénoncer l'élitisme de la nouvelle institution, et finalement la grève des artistes francophones de l'Union des artistes oblige à remplacer le festival inaugural par une soirée exclusivement confiée à la musique symphonique<sup>29</sup>, pendant laquelle les forces de l'ordre sont déployées autour de la Place des Arts pour écarter la salle de ses détracteurs (Cha, 2015 : 44-45 ; Illien, 1999 : 24-42, 131-142 ; Pleau, 2015 : 134-136).

La relecture de la presse de l'époque proposée par Illien (1999 : 30-41) met en relief une grande variété des interprétations de l'événement, qui illustre les frontières symboliques, socioéconomiques, culturelles et politiques qui traversaient la société

---

<sup>29</sup> La grève empêchant la participation de chanteurs, la neuvième symphonie de Beethoven initialement prévue est remplacée par la première symphonie de Mahler (Illien, 1999 : 20 ; Potvin, 1984 : 118).

québécoise en mutation. Du côté de la presse francophone, *La Patrie*, s'adressant à un lectorat populaire et nationaliste, accusait La Place des Arts comme une institution bourgeoise dirigée par des hommes d'affaires qui « ignorent l'artiste canadien-français, méprisent le peuple et oublient le destin de la nation <sup>30</sup> », tout en représentant les manifestants comme héros du peuple et victimes de la violence policière. Le quotidien voit dans le nouveau temple de l'art « le repaire des deux ennemis du peuple, les bourgeois et les Anglo-Saxons » (1999 : 33). Un des éditorialistes du *Devoir*, André Laurendeau, soutient quant à lui que l'enjeu pour l'Union des artistes était avant tout « de défendre [...] la dignité, l'égalité, le refus de tous les impérialismes, le droit à la maîtrise de son destin <sup>31</sup> ». Le quotidien qui se veut un journal de référence s'adressant aux intellectuels et à l'élite francophone, sans cacher toutefois ses sympathies progressistes et nationalistes (1999 : 33), critique également, sous la plume d'un autre éditorialiste, Claude Ryan, la collusion entre l'art et l'argent accomplie par la nouvelle institution culturelle : son inauguration n'était qu'« une soirée mondaine qui perpétuerait l'illusion de milieux huppés contribuant plus que d'autres à l'essor de la vie artistique <sup>32</sup> ». En même temps, *Le Devoir* se réfère à un article du *New York Times* pour rendre compte de la sonorité de la nouvelle salle. Illien pointe que « même dans ce journal, la référence à New York semble inévitable » (1999 : 35). *La Presse*<sup>33</sup>, qui s'adressait à un public de classe moyenne aux opinions modérées, ne propose aucune interprétation idéologique explicite de l'événement. Le journal est plutôt critique à l'égard des manifestants, mais il ne les décrit pas comme terroristes dangereux,

---

<sup>30</sup> L'édition hebdomadaire de *La Patrie* parue le 26 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 31.

<sup>31</sup> *Le Devoir*, 20 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 34.

<sup>32</sup> *Le Devoir*, 23 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 34.

<sup>33</sup> L'édition du 23 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 35-36.

contrairement à certains journaux anglophones.

Du côté de ces derniers, *The Montreal Gazette*<sup>34</sup> avait la caractéristique d'ignorer presque complètement la mobilisation contestataire en s'intéressant exclusivement à la festivité inaugurale, en vantant non seulement l'acoustique de la salle mais aussi le mariage heureux entre l'art et l'argent. L'article intitulé « Art and Industry <sup>35</sup> » et signé par Walter Christopherson fait l'éloge de ces *influential businessmen* qui ont généreusement consacré leur argent et leur temps à la réalisation de ce grand projet. Selon l'auteur, « alors que la musique profite de la générosité de l'industrie, cette dernière a appris qu'elle ne pouvait prospérer que dans une communauté qui se développe et qui prospère – non seulement en nombre et en valeur monétaire, mais aussi dans un sens culturel global ». Cette interprétation est diamétralement opposée à l'opinion exprimée par *La Patrie* et *Le Devoir* qui critiquaient le caractère capitaliste de la gestion du projet et réclamaient la nationalisation de l'institution (Illien, 1999 : 37). Contrairement à *The Gazette*, *The Montreal Star* n'ignore pas la manifestation contestataire et donne une lecture nationaliste de l'événement, mais du point de vue complètement opposé à celui de *La Patrie* : les manifestants sont décrits comme mob dangereux assimilés aux terroristes séparatistes<sup>36</sup>. Une interprétation similaire de l'événement apparaissait dans le quotidien torontois respecté *The Globe and Mail*<sup>37</sup>, qui accentuait encore davantage le péril séparatiste que présente à ses yeux l'action des

---

<sup>34</sup> L'édition du 23 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 36-37.

<sup>35</sup> Paru la veille de l'inauguration, cité dans Illien, 1999 : 37.

<sup>36</sup> L'édition du 23 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 37-39.

<sup>37</sup> L'édition du 23 septembre 1963, cité dans Illien, 1999 : 39-40.

manifestants.

On voit bien que l'interprétation de l'inauguration de la Place des Arts variait en fonction de l'idéologie que chacun portait, de ses croyances sociales et politiques, et cette variation témoignait de multiples frontières qui traversaient la société québécoise pendant la Révolution tranquille. Au niveau du conflit syndical, le clivage était linguistique et culturel, mais dans le contexte particulier du Québec de l'époque, sa superposition sur le clivage socioéconomique s'articulait avec le clivage politique autour de la question nationale. Avec l'intervention du gouvernement et de divers organismes politiques souverainistes, un conflit syndical se transformait en une lutte politique autour de l'identité nationale qui s'interrogeait sur la place accordée à la culture québécoise et aux francophones au sein de la nouvelle institution culturelle et de la société québécoise plus globalement (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 134-135 ; Cha, 2015 : 44 ; Illien, 1999 ; Pleau, 2015).

Il est intéressant de noter que le MAC exprime à la même époque la confiance en soi du Québec en matière de la musique. Le tout jeune ministère s'autorise à applaudir l'essor extraordinaire de la vie musicale au Canada français qui se manifeste dans la richesse croissante des créations, le niveau supérieur qu'atteignent les interprètes québécois et le prestige international dont jouissent plusieurs d'entre eux. « La vie musicale au Canada français est entrée dans la voie des réalisations dynamiques, originales et constructives qui inscrivent notre nation sur la carte mondiale des pays ». Elle traverse « une totale métamorphose » et sort complètement de l'état de « misère » et de « stagnation », de « notre médiocrité en regard des autres nations sur le plan musical et international » qu'elle vivait il y a à peine vingt-cinq ans (Lasalle-Leduc, 1964 : 7, 12, 97).

Seulement un an après son inauguration, la Place des Arts, qui était gérée depuis le début de sa conception par un organisme tripartite composée de la Ville de Montréal, de la province de Québec et du secteur privé, passe sous la tutelle de la Ville de

Montréal et du gouvernement provincial pour devenir une régie publique (Bellavance et Poirier, 2012 : 1329, 1348 ; Illien, 1999 : 21-24 ; Lavine, 2015 : 170)<sup>38</sup>. L'OSM est le premier locataire régulier de sa Grande Salle (nommée Salle Wilfrid-Pelletier en 1966), jouissant du privilège de choisir en premier les dates de ses concerts et de ses répétitions, un système qui suit le modèle américain des *resident companies* (Lavine, 2015 : 169). Mais au fur et à mesure que la salle développe sa fonction polyvalente, le temps de répétition va être plus limité (Vaux, 1984 : 134).

Certes, l'enjeu du conflit qui a perturbé l'inauguration de la Place des Arts était la situation de la langue française, des francophones et de la création québécoise au sein de la nouvelle institution culturelle. Rappelons toutefois qu'au départ, les autorités publiques ont approuvé le projet de la Place des Arts, dont l'objectif premier était de doter l'OSM d'une salle de concert digne du nom, puisque l'absence d'un tel équipement était vue comme un manque cruel pour une ville qui désirait gagner le rang de grandes métropoles modernes et internationales. Dans la foulée de la revendication identitaire des Québécois et de la dénonciation de l'ordre établi, cette politique de prestige soutenue par l'élite traditionnelle francophone était contestée par ceux qui trouvaient dans ce temple de l'art une incarnation de l'inégalité culturelle et socioéconomique qu'il fallait combattre. Aux yeux de ceux qui se croient revendiquer la « vraie modernité », la Place des Arts « représente précisément ce avec quoi il faut rompre pour faire place à l'avenir » (Pleau, 2015 : 138). Certes, ses adversaires attaquent plus la marginalisation des francophones dans le projet de la Place des Arts et moins la musique symphonique, mais celle-ci, culture savante par excellence historiquement constituée comme marqueur de distinction, se situait du côté de l'élite traditionnelle dont les membres habillés en robes ou en costumes se ressemblaient à

---

<sup>38</sup> Elle est transformée en 1982 en société d'État qui relève uniquement du gouvernement provincial (Beauchemin, Maignien et Duguay, 2020 : 132 ; Bellavance et Poirier, 2012 : 1330).

une grande soirée mondaine, face à quelques centaines de manifestants qui les dénonçaient tout en étant écartés de la salle par les forces de l'ordre. L'OSM se trouvait ainsi au cœur du débat sur le bénéficiaire de l'art dans une société censée être démocratique et moderne<sup>39</sup>. Rappelons que dès son origine, les fondateurs de la Société des concerts symphoniques se souciaient de l'écart entre le goût du public potentiel et la musique savante. Mais la question est loin d'être spécifiquement québécoise : l'auteur d'une réflexion sur la subvention pour la musique classique estime que celle-ci n'a jamais été à l'aise avec la culture démocratique (Botstein, 2004 : 44). Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, selon les acteurs de l'OSM que nous avons rencontrés, être « *notre* orchestre », soit celui des Québécois, constitue un des défis majeurs de l'OSM.

En même temps, nous pourrions supposer que la réputation internationale de l'OSM contribuerait à établir et renforcer la fierté nationale des Québécois. Nous constatons que la *Politique culturelle* mise en œuvre en 1992 par le MAC exprime sans complexe la confiance en soi des Québécois qu'ils ont acquise par le succès international de leur culture. « [La] qualité des performances artistiques et leur diffusion à l'extérieur suscitent dans la population une grande fierté » (MAC, 1992 : 6). Nous n'aurions pas tort de supposer que le succès international de l'OSM des années 1980 — ventes phénoménales des enregistrements, succès des tournées internationales — a considérablement contribué à procurer la fierté aux Québécois, qui auraient dépassé largement en nombre les seuls amateurs de la musique classique, pour donner « une

---

<sup>39</sup> Il existe une critique sur l'effet antidémocratique du soutien financier public à la culture, puisque c'est avant tout la classe favorisée qui profite le plus de la culture (McGuigan, 2004 : 94). Effectivement, de nombreuses enquêtes menées dans de divers pays montrent que malgré toutes les mesures mises en place pour faciliter l'accès à la culture, le consommateur d'art savant est toujours plus scolarisé et doté d'un revenu plus élevé que la moyenne de la population.

bonne impression » de l'orchestre à un grand public<sup>40</sup>.

### 3.3 Soutien financier public accordé à l'OSM : caractère semi-officiel?

L'OSM n'est pas une propriété d'un gouvernement, mais sa gestion est étroitement liée au soutien du gouvernement provincial, de la nomination de la direction générale au règlement des conflits de travail, en passant par ses sources de revenus. Ses deux dernières directrices générales, Michelle Courchesne (1995-2000) et Madeleine Careau (2000-), avaient acquis une expérience professionnelle dans le secteur public avant d'être nommées à l'OSM par le gouvernement (Cardinal et Lapierre, 1999 : 8-9 ; Normandin et Poisson de-Haro, 2012 : 2, 4).

La part importante des subventions dans ses sources de revenus est une des caractéristiques de l'OSM par rapport à d'autres orchestres nord-américains, et témoigne de ses relations étroites avec les instances gouvernementales. Il nous semble intéressant de souligner que dans la conclusion de son rapport annuel de la saison 1970-1971, l'OSM a recours à une théorie économique récemment publiée pour expliquer la nécessité du soutien financier public en art<sup>41</sup>. Sans mentionner les noms des auteurs de cette théorie, on explique brièvement la théorie de la « maladie du coût (*cost disease*) » publiée au milieu des années 1960 (Baumol and Brown, 1965 ; Baumol and Brown, 1966) : les arts, et plus particulièrement les arts de la scène, ne peuvent pas gagner en productivité grâce à l'avancée technologique qui contribue à la baisse de coût dans

---

<sup>40</sup> Comme le souhaite un des musiciens interviewés (M3), tel que nous le verrons dans le prochain chapitre.

<sup>41</sup> OSM, *Rapport annuel 1970-1971* : sans pagination.

d'autres secteurs économiques : une symphonie orchestrale requiert toujours le même nombre de musiciens deux siècles après sa création, et les œuvres interprétées durent le même temps. La mesure de l'inflation étant établie selon une moyenne entre les secteurs gagnants de la productivité et les autres, les salaires des musiciens ne pourraient pas augmenter au même rythme que l'inflation, à moins que les prix des billets s'accroissent plus vite que l'inflation, et dans ce cas l'art devient plus cher que d'autres biens et services. Il faut alors que le gouvernement comble la différence, sinon certains produits culturels disparaîtront du fait des lois du marché (Colbert, 2002 : 306 ; Farchy et Sagot-Duvaurox, 1994 : 30-40). Cette théorie est devenue très connue depuis et continue à être évoquée encore aujourd'hui comme une des justifications du soutien financier public en culture. L'OSM s'y réfère peu de temps après sa publication pour expliquer « pourquoi nous sollicitons l'appui constant de tous ceux qui ont à cœur le développement culturel de notre population » pour que « plus de Québécois aient l'occasion de l'entendre ». Après avoir précisé que « [c'est] grâce aux généreuses subventions du Conseil des Arts du Canada, du Ministère des Affaires culturelles du Québec, du Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal que l'Orchestre peut jouer son rôle dans notre société », le rapport met en relief « le dévouement de nos collaborateurs bénévoles », sans mentionner la contribution financière privée, différence remarquable par rapport à son discours plus récent. Pour expliquer la nécessité du soutien public, l'Orchestre insiste sur son rôle social, bien-être de « notre » population, de « notre » société.

Un regard sur l'état actuel des sources de revenus de l'OSM nous révèle que les subventions (les paliers fédéral, provincial et municipal confondus) représentaient 36% des revenus de l'OSM en 2017 (31,253,000\$), niveau maintenu ces dernières années

(36-37%)<sup>42</sup>. Ce pourcentage est significativement élevé par rapport à d'autres orchestres nord-américains (Normandin et Poisson-de Haro, 2012 : 5, 20 ; Poissons-Haro and Normandin, 2010 : 60)<sup>43</sup>. La contribution de 8,500,000\$ du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) représentait 76% de toutes les subventions accordées à l'OSM en 2017<sup>44</sup>. Si l'on compare ces chiffres, à titre indicatif, avec deux autres cas, l'Orchestre symphonique de Québec (OSQ) occupe la deuxième place en termes de montant accordé par le CALQ à un orchestre symphonique, en recevant 2,800,800\$ pour la même année fiscale, tandis que l'Orchestre Métropolitain (OM) arrive à la troisième place avec le montant accordé par le CALQ de 1,070,000\$. Cette somme représentait 70% de la totalité des subventions obtenues par l'OM qui était de 1,526,377\$, montant correspondant à 27 % de la totalité de ses revenus (5,622,057\$)<sup>45</sup>. Cette simple comparaison éclaire la situation privilégiée de l'OSM en matière de soutien financier gouvernemental.

En plus des subventions régulières, chaque fois qu'il est tombé dans une grave crise, l'OSM a souvent eu recours à des aides financières publiques. Quand le déficit

---

<sup>42</sup> La part des subventions était de 45 % au milieu des années 2000 (Normandin et Poisson-de Haro, 2012 : 5).

<sup>43</sup> Selon Normandin et Poisson-Haro, la part importante de subventions compense le caractère particulièrement compétitif du marché culturel : au Québec, une aide financière publique importante génère une grande offre de manifestations gratuites ou presque gratuites, plus particulièrement à Montréal, et par conséquent le public finit par s'attendre à ce que la culture soit accessible à peu de frais ou sans frais, ce qui oblige les institutions des arts de la scène à faire un effort considérable pour convaincre le public de défrayer le prix d'un billet (Normandin et Poisson-Haro, 2012 : 5 ; Poisson-de Haro and Normandin, 2010 : 59-60).

<sup>44</sup> CALQ, *Rapport annuel de gestion 2016-2017*, Appendices 1 : 13 ; OSM, *Rapport annuel 2015-2016* : 55 ; OSM, *Rapport annuel 2016-2017* : 29.

<sup>45</sup> CALQ, *Rapport annuel de gestion 2016-2017*, Appendices 1 : 13 ; OM, *Rapport financier 31 août 2017* : 3, 18.

accumulé menace même son existence en 1973, l'orchestre demande du secours d'abord au gouvernement fédéral, qui lui répond négativement. Un mécène anonyme se propose alors de donner 250,000\$, à la condition que les gouvernements fournissent un montant équivalent et le gouvernement libéral de Province accorde une subvention spéciale (Potvin, 1984 : 136-140 ; Vaux, 1984 : 86-87). Dans la deuxième moitié des années 1990, l'OSM fait face à une nouvelle crise financière et à des conflits de travail répétitifs. À la suite de leurs efforts pour impliquer de nombreux partenaires privés et commanditaires, et au bout de leurs nombreux pourparlers, les gouvernements provincial et fédéral s'engagent à verser chacun entre un et deux millions de dollars sur trois ans (Cardinal et Lapierre, 1999 : 30, 76-77). Plus récemment, après la plus grave crise de toute l'histoire de l'orchestre déclenchée par l'accumulation de déficit<sup>46</sup>, la démission brutale du chef Charles Dutoit en 2002 et une longue grève des musiciens en 2005 (Normandin et Poisson-Haro, 2012 : 7-8, 11-12 ; Poisson-de Haro and Normandin, 2010 : 61-63), le gouvernement alors libéral de la Province annonce officiellement en 2006 la construction d'une nouvelle salle de concert au sein de la Place des Arts, le Conseil des ministres reconnaissant ainsi l'importance de ce projet pour le devenir de l'orchestre et de la vie culturelle de Montréal et même du Québec (Normandin et Poisson-de Haro, 2012 : 13 ; Poisson-de Haro and Normandin, 2010 : 65).

Un autre indicateur du lien fort avec l'instance gouvernementale est le président de son conseil d'administration depuis 2004, Lucien Bouchard, ancien premier ministre du Québec (1996-2001). Lors de la longue grève des musiciens en 2005, il intervient dans la négociation entre eux et la direction, en affichant sa position du côté de celle-ci et mobilisant les médias pour informer la population (Normandin et Poisson-de Haro,

---

<sup>46</sup> Toutefois, le budget de l'OSM est parmi les plus bas pour un orchestre de son envergure en Amérique du Nord (*Encyclopédie Canadienne*, « Orchestre symphonique de Montréal »).

2012 : 12)<sup>47</sup>. Bellavance et Poirier voient dans l'OSM et la Place des Arts « des marqueurs (territoriaux et sociaux) tout autant de l'histoire culturelle de Montréal que de l'histoire politique du Québec » (Bellavance et Poirier, 2012 : 1330). En raison de ses fortes relations avec les pouvoirs publics, l'OSM fonctionne comme un miroir de l'importance que la politique publique accorde à l'art et la culture. Notre recherche ne nous permet pas de savoir si la politique culturelle gouvernementale a eu un impact sur la diversification de la programmation de l'OSM, autrement dit la démocratisation ou la « popularisation » de la musique symphonique. Mais nous savons au moins que depuis sa fondation, l'orchestre est fortement lié sur le plan organisationnel et financier avec un gouvernement qui s'est très tôt intéressé au rôle joué par l'État pour faciliter l'accès à la culture.

---

<sup>47</sup> Il avait déjà contribué à la résolution du conflit de travail en 1998 en soutenant Dutoit dans les négociations (*Encyclopédie Canadienne*, « Orchestre symphonique de Montréal »).

## CHAPITRE IV

### CONCERTS POPULAIRES DE L'OSM : HISTOIRE ET TÉMOIGNAGES

Nous allons étudier dans ce chapitre d'abord l'aspect historique des concerts populaires de l'OSM, pour nous intéresser par la suite, à travers quatre entretiens que nous avons effectués auprès de la directrice de la programmation et de trois musiciens, à des expériences des acteurs qui s'impliquent dans la production musicale de l'orchestre. Par le concert populaire ou non classique, nous entendons les concerts qui ne présentent pas le répertoire classique ou des œuvres originellement créées pour être jouées par l'orchestre symphonique et qui nous semblent répondre à un autre goût du public que celui du public habituel du concert symphonique typique. Rappelons-nous la définition des concerts *crossover* proposée par Laure Trottier que nous reprenons pour expliquer ce que nous considérons comme concerts populaires : collaboration avec un.e ou des musicien.ne.s d'autres horizons musicaux et ne faisant pas partie de l'orchestre symphonique, tous genres et styles confondus ; répertoire appartenant au répertoire d'un autre genre musical que le répertoire d'orchestre traditionnel, tous genres confondus ; collaboration avec une autre discipline artistique, dans le cadre d'un concert présenté par l'orchestre symphonique (2019 : 22, 38). Notre objet de recherche peut entrer dans cette définition, et nous allons également mentionner ce qu'on appelle parfois le « classique léger », qui consiste principalement en des mélanges d'extraits de pièces symphoniques et d'airs d'opéra très connus. Notre but n'est ni de vérifier la pertinence de la définition de Trottier, ni de proposer une nouvelle définition du concert populaire, ni de dresser une liste exhaustive de concerts, ni de les compter ou de les

catégoriser. Nous allons essayer d'avoir un aperçu chronologique et global de ce type de concerts que l'OSM a donnés au cours de son histoire, ainsi que de comprendre les expériences de cette pratique vécues par des acteurs de l'orchestre.

#### 4.1 Historique des concerts populaires

Nous allons revenir à cet historique à quatre temps : les trois premières sections consacrées à un rappel chronologique, à savoir du début de l'orchestre jusqu'aux années 1970, les années 1980-1990 qui correspondent grosso modo à l'époque de Dutoit, puis les années 2000 jusqu'à aujourd'hui, sont suivies par la dernière section où nous nous intéressons à la grande diversité de concerts de l'OSM pour saisir la place que ses concerts populaires occupent dans l'ensemble de ses activités.

##### 4.1.1 Du début aux années 1970 : vers une plus grande diversité des genres, des lieux et des formats de concerts

En se donnant la mission de rendre la musique symphonique accessible au public montréalais, Wilfrid Pelletier et ses collaborateurs inaugurent en 1938 les concerts d'été au chalet du Mont-Royal, local mis à leur disposition par la Ville de Montréal. L'auditeur, assis ou en se promenant sur la terrasse, écoute l'orchestre jouant sur le perron des airs d'opéra et de courtes pièces, ou des extraits d'œuvres symphoniques. À partir de 1964, l'orchestre donne à l'Aréna Maurice-Richard une série de concerts d'été produite par la Ville de Montréal et nommée « Concerts populaires », pendant lesquels on sert du vin et des fromages. L'événement devient un grand succès populaire (Vaux, 1984 : 125-127). Nous supposons que ce local représentait un contraste avec la Place des Arts, temple de l'art inauguré l'année précédente, et que les organisateurs espéraient les « effets de lieu » de l'Aréna pour inviter ceux qui ne fréquentent pas des lieux culturels à découvrir l'orchestre symphonique.

En 1969, l'OSM inaugure une nouvelle formule d'été en collaborant avec des chansonniers dans ses manifestations données à la Place des Arts<sup>48</sup>. En 1971, l'événement d'été à la Place des Arts s'appelle « Concerts populaires Desjardins », en portant le nom de son commanditaire, soit les Caisses populaires Desjardins, et consiste en 23 concerts de classique léger et de chanteurs populaires : cinq Soirées à l'opéra, deux Soirées viennoises, trois Soirées d'œuvres chorales, deux avec Les Romeros (groupes de guitaristes classiques), trois avec Robert Charlebois, trois avec Claude Léveillée, trois avec Monique Leyrac et deux avec Gilles Vigneault. Les prix de billets, d'un à quatre dollars, sont « vraiment populaires », aux dires des organisateurs<sup>49</sup>. Selon Agathe de Vaux, les concerts avec des vedettes populaires auxquelles les Québécois s'identifient font partie des efforts que l'OSM déployait à l'époque pour capter le public francophone, qui compose désormais la majeure partie de sa clientèle (1984 : 86). La même formule se reprend l'été suivant avec 23 concerts à la Place des Arts, et on trouve les noms de Pauline Julien, Donald Lautrec et Gilles Vigneault comme chanteurs invités<sup>50</sup>. Pendant trois ans à partir de 1973, la série d'été est commanditée par la Banque de Montréal. La présence de vedettes de chanson populaire ne semble pas se perpétuer ; elles disparaissent à partir de l'été 1974 de l'événement qui s'appelle « Festival d'été de la Banque de Montréal » et qui consiste en 21 concerts sous sept thèmes géographiques différents (soirées russes, allemandes, américaines, espagnoles, viennoises, italiennes et québécoises) présentant des « classiques favoris » et des « airs

---

<sup>48</sup> OSM, Brochure de la saison 1971-1972 : sans pagination.

<sup>49</sup> OSM, *Rapport annuel*, 1970-1971 : sans pagination ; Brochure de Concerts populaires Desjardins, 1971.

<sup>50</sup> OSM, *Rapport annuel*, 1971-1972 : 8 ; Brochure de Concerts populaires Desjardins, 1972.

de musique légère<sup>51</sup> ». Rappelons qu'en décembre 1973, quelques-uns de ces chanteurs populaires, avec des figures renommées du monde de la musique classique et des stars du sport professionnel, accourent au Forum de Montréal pour participer au concert-bénéfice organisé en toute urgence pour sauver l'orchestre d'une grave crise financière. Vaux estime que « [ce] regroupement impressionnant des Montréalais au Forum désacralisa cette vénérable institution et créa une immense publicité pour l'orchestre » (1984 : 87). Une manifestation réalisée en août 1978 va marquer l'histoire de l'OSM : celui-ci donne au Stade olympique un spectacle musical et visuel *L'étonnante Odyssée*, dirigé par Michel Legrand et narré par Louis Jourdan, avec la projection de faisceaux lumineux multicolores, de rayons laser et de feux d'artifice (Vaux, 1984 : 87-88). Le même été 1978, les concerts estivaux de l'orchestre reviennent à l'Aréna Maurice-Richard et présentent des juxtapositions d'extraits d'opéra et de pièces classiques connues du grand public<sup>52</sup>.

Des concerts « populaires » et accessibles sont proposés également pendant la saison régulière. Entre 1959 et 1975, « une grande série populaire » commanditée par le journal quotidien *Montreal Star* donne quelques concerts à prix réduits<sup>53</sup> chaque année pendant la saison au Forum de Montréal<sup>54</sup>. À la saison 1974-1975 est lancée la nouvelle série « Les concerts Esso » pour « toute la famille » « à prix modique<sup>55</sup> ». Les cinq

---

<sup>51</sup> OSM, *Rapport annuel*, 1973-74 : 11 ; Brochure de Festival d'été de la Banque de Montréal, 1974.

<sup>52</sup> OSM, Brochure été 1978.

<sup>53</sup> Quatre concerts pour un prix uniforme d'un dollar cinquante à la saison 1973-1974.

<sup>54</sup> OSM, *Rapport annuel*, 1973-74 : 11 ; *Encyclopédie Canadienne*, « Orchestre symphonique de Montréal ».

<sup>55</sup> Dix dollars pour la série entière.

concerts de cette série donnés le dimanche après-midi à la Place des Arts comprennent un concert de musique de ballet accompagné de deux danseurs du Ballet National et un autre dirigé par Arthur Fiedler, chef de Boston Pops Orchestra depuis 1930<sup>56</sup>. Chaque année, un ou deux concerts de cette série sont dirigés par le directeur musical et les autres sont confiés à des chefs invités.

#### 4.1.2 Années 1980-1990 : stabilisation du format de programmation

Le format de programmation semble se stabiliser pendant les décennies 1980-1990 sous le mandat de Charles Dutoit, directeur musical à partir de la saison 1978-1979. Ce format se répartit comme suit<sup>57</sup> :

- Série Grands Concerts : répertoire classique.
- Série Gala : répertoire classique, souvent avec des invités renommés internationalement.
- Série Air Canada : elle s'appelle « Concerts populaires Air Canada » avant de devenir « Envolée musicale Air Canada ». Elle est plus « populaire » et accessible que les deux précédentes en présentant des extraits de pièces classiques légères et connues, des airs d'opéra, de la musique de film ou de comédie musicale, des concerts dirigés par les chefs du Boston Pops Orchestra ou du New York Pops. Dutoit dirige près de la moitié des concerts de la série.

---

<sup>56</sup> OSM, Brochure des Concerts Esso de la saison 1974-1975.

<sup>57</sup> OSM, *Rapports annuels*, 1994-95, 1995-96, 1997-98, 1998-99, 1999-2000.

- Concerts de dimanche « pour la famille » commandités par Esso.
- Matinées scolaires.

Le format de la série d'été se standardise également à la même période : Festival à la basilique Notre-Dame qui célèbre chaque année un compositeur (le plus souvent Mozart) ; « concerts populaires » à l'Aréna Maurice-Richard – format « fidèle à la tradition des concerts populaires de la ville de Montréal établie en 1964 »<sup>58</sup> ; concerts dans les parcs. Les pièces jouées lors de ces concerts d'été ne sont pas indiquées dans les programmes.

Parallèlement, l'orchestre lance quelques nouvelles séries « populaires » pendant les mêmes décennies. À partir 1988 et pendant trois saisons, il propose la série « Concert Provigo Pops » entièrement consacrée à la musique populaire, qui ne contient ni le classique léger ni d'airs d'opéra. Cette série présente chaque saison quatre programmes en huit concerts. Les programmes de la première saison sont : Musique d'espace (musique de film d'espace avec narration) ; Musique de Michel Legrand ; Les grands succès de Broadway ; Hommage à Arthur Fiedler et le Boston Pops<sup>59</sup>. La saison suivante présente : Le fantôme de la symphonie (musique de films d'horreur) ; Célébration Pop (une rétrospective de la musique populaire au Québec dirigée par Marc Fortier, chef de Montréal Pops, avec l'invitée Véronique Béliveau) ; De Broadway à Hollywood ; Les belles « sophisticated ladies » (pièces choisies sur le thème des grandes dames)<sup>60</sup>. À la saison 1990-1991, la série est entièrement conçue et dirigée par Marc Fortier et consiste en : Le hit parade (dont Michael Jackson et Stevie Wonder)

---

<sup>58</sup> OSM, « Été 1987 », communiqué daté du 7 mai 1987.

<sup>59</sup> OSM, Brochure de la saison 1988-1989.

<sup>60</sup> OSM, Brochure de la saison 1989-1990.

avec l'invitée Marie-Michèle Desrosiers ; Derrières les images (musique de film) avec l'invité François Cousineau, pianiste-compositeur ; Party de la Saint-Valentin (« des airs que tous les couples fredonnent sur tous les continents ») ; Les airs d'été (« sambas, balades nocturnes, bossas novas et musiques de plein-air [*sic*] ») avec l'invitée Ranee Lee<sup>61</sup>.

Il est intéressant de noter que dans cette série nommée « pops » et dédiée spécifiquement au genre populaire, la musique québécoise est très peu présente : seulement un des douze programmes donnés au cours de trois saisons la mentionne explicitement. On pourrait dire qu'elle présente une musique populaire plus « universelle » et moins « locale », orientation opposée de celle de la collaboration avec des vedettes de la chanson québécoise réalisée durant les années 1960 et 1970, de même que de la plus récente série consacrée au pop, à laquelle nous reviendrons. Cela étant dit, il n'est pas exclu que des chansons québécoises aient été présentées à cette époque dans des concerts « populaires » mentionnés plus haut pendant la saison régulière ou en été, puisque les programmes et les brochures ne donnent pas la précision sur les pièces qui y avaient été jouées. Après la fin de la série Proviso, la pratique de consacrer une série entière à la musique populaire n'a pas été maintenue.

Quelques années plus tard, en 1996, l'orchestre lance une nouvelle série « Concerts commentés » qui se poursuit pendant trois saisons. Pour le public qui « veut pouvoir encore mieux apprécier et comprendre les grands chefs-d'œuvre », elle propose trois concerts où Charles Dutoit ou Jacques Lacombe dirige et commente une symphonie célèbre. La version de la saison 1998-1999 propose deux concerts dirigés et commentés

---

<sup>61</sup> OSM, Brochure saison 1990-1991.

par Bernard Labadie. Cette série se donne les dimanches à la Salle Pierre-Mercure<sup>62</sup>. En présentant des symphonies classiques canonisées, elle sort toutefois du format standard du concert symphonique qui élimine les éléments visuels et textuels.

La plupart de ces séries « populaires » ou accessibles et des concerts gratuits en plein air sont annoncés avec le nom de son commanditaire, ce qui nous amène à supposer qu'au moins celles-là dépendent de la volonté d'un commanditaire.

#### 4.1.3 À partir de 2000 : séries consacrées au pop<sup>63</sup>

L'OSM présente la série « Les week-ends de l'OSM : Pop, jazz, et plus » aux saisons 2000-2001 et 2002-2003, puis « Les week-ends pop » en 2003-2004 et 2004-2005. Par la suite, de la saison 2005-2006 jusqu'à la saison 2011-2012 inclusivement, plus aucune série n'est spécifiquement dédiée à la musique populaire. Pendant cette période, les concerts populaires ou hors classiques sont présentés de façon sporadique, insérés dans d'autres séries. Ce sont principalement des concerts se mariant avec une autre discipline artistique.

Suite à l'inauguration de la Maison symphonique en 2011, l'orchestre lance à la saison 2012-2013 une nouvelle série « OSM Pop », pour revenir à l'idée de présenter une série consacrée à la musique populaire durant la saison régulière. Du point de vue de la directrice de la programmation de l'orchestre, le changement principal qu'elle a

---

<sup>62</sup> OSM, Brochures des saisons 1996-1997 et 1998-1999.

<sup>63</sup> Sauf les mentions contraires, les données sur cette période sont obtenues du mémoire de L. Trottier (2019 : 48-49). Notre recherche des documents d'archives de l'OSM n'a pas pu aboutir à cause de la fermeture de son centre de documentations obligée par la crise sanitaire.

apporté est la présentation « plus systématique » de la musique populaire. Cette série s'est maintenue pendant huit saisons<sup>64</sup> avec trois programmes par année, dont chacun est présenté deux ou trois fois et cette durabilité, qui se distingue des séries populaires antérieures qui ne duraient qu'au plus trois saisons, nous convainc de son succès. En outre, depuis 2015, « OSM Pop » est doté de son propre chef associé, Simon Leclerc : il avait déjà dirigé l'OSM à l'époque de Dutoit, puis à partir de 2011 sa participation à des concerts populaires de l'orchestre s'était intensifiée (Petrowski, 2011 ; Repentigny, 2015)<sup>65</sup>. Il nous semble qu'avec la série « OSM Pop », la musique populaire a acquis une place plus stable dans l'ensemble de la programmation, ce qui témoignerait de la reconnaissance de son importance par l'orchestre.

Pour éclairer la place consacrée à la musique québécoise dans ces séries pop, nous avons effectué une recherche à partir de la liste montée par Trottier des concerts *crossover* exclusivement musicaux présentés par l'OSM de la saison 2000-2001 jusqu'à celle de 2017-2018 (2019 : 132) : il s'agit des concerts non classiques qui ne sont pas accompagnés d'une autre pratique artistique comme la projection de film ou le conte par exemple. L'auteure a recensé 64 concerts pour les diviser en cinq catégories, à savoir concerts pops, concerts de musique de film, concerts jazz R&B, concerts de « musique du monde » et concerts de Noël. C'est presque exclusivement sous la rubrique « concerts pop » que les noms d'artistes invités sont indiqués. Aux 31 « concerts pop » de ce tableau, nous ajoutons quatre concerts pops présentés à la saison

---

<sup>64</sup> Jusqu'à la saison 2019-2020. Quant à la saison 2020-2021, la situation était complètement bouleversée par la crise sanitaire et aucun concert populaire n'a été présenté jusqu'en décembre 2020.

<sup>65</sup> Voir également : <https://www.osm.ca/fr/simon-leclerc/> (Consulté 21 mai 2021)

2019-2020<sup>66</sup>. Sur 29 artistes ou groupes invités à un de ces 35 concerts pops, 27 sont originaires et/ou actifs au Québec. À partir de l'année 2000 jusqu'à aujourd'hui, les artistes non classiques invités à l'OSM sont ainsi très majoritairement ceux qui ont une résonance au Québec. Ce constat correspond à l'explication de la directrice de la programmation que nous analyserons plus loin.

En même temps, à partir de l'année 2000 jusqu'à aujourd'hui, d'autres concerts non classiques sont également présentés en dehors de la série « OSM Pop » : il s'agit de la collaboration avec une autre discipline artistique, ou du répertoire appartenant au répertoire d'un autre genre musical que le répertoire d'orchestre traditionnel (jazz, musique traditionnelle indienne ou japonaise par exemple).

Nous pouvons conclure de ce survol que les concerts populaires ou hors classiques qui sortent du format traditionnel du concert symphonique sont souvent présentés, quand ils ont lieu, soit dans le cadre des événements d'été, soit sous la forme d'une série consacrée à cet objectif pendant la saison. Autrement dit, ces pièces ne sont pratiquement jamais présentées avec le répertoire classique dans un même concert.

Une des caractéristiques de cette pratique est le manque de constance ou de régularité, que ce soit en termes d'artistes invités, de pièces jouées ou de formats. Ce manque de constance a déjà été soulevé dans le mémoire de Trottier sur la programmation entre 2000 et 2018 (2019 : 39, 41, 44, 56) et cette remarque s'applique aux périodes antérieures. Beaucoup de collaborations avec d'autres disciplines artistiques comme le cirque, la peinture ou le théâtre par exemple n'ont eu lieu qu'une fois, alors que sont rares les artistes qui sont invités à plusieurs reprises. Les séries spécifiquement dédiées

---

<sup>66</sup> Les données de la saison 2018-2019 nous manquent puisque nous n'avons pas pu consulter la brochure de cette saison à cause de la fermeture du Centre de documentations de l'OSM provoquée par la crise sanitaire.

aux pops ne durent que pour trois saisons maximum, sauf la série « OSM Pop » qui s'est maintenue au moins pendant huit saisons et qui constitue ainsi une exception. Le changement incessant serait ainsi la nature même du genre populaire, comparativement au classique. Il semble que l'orchestre évite la répétition dans le domaine de concerts populaires ou hors classiques, choix qui nous paraîtrait évident étant donné leur objectif de renouveler en permanence le public en captant l'attention d'un plus grand nombre de personnes par la nouveauté et la diversité.

Dans leurs études sur la médiation culturelle des institutions artistiques et culturelles montréalaises dont l'OSM, Beauchemin, Maignien et Duguay (2020 : 26-28) affirment qu'une grande mutation de l'environnement des institutions culturelles a amené à « la métamorphose des repères esthétiques » (2020 :29) de leurs activités : « depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, les institutions associées à la culture classique ont incorporé l'éclectisme et l'hybridation au sein de leur orientation artistique » (2020 : 27), diversifiant leurs références artistiques du point de vue des genres et des origines. Or, notre enquête montre qu'au moins dans le cas de l'OSM, la diversification des références artistiques a commencé beaucoup plus tôt : la collaboration avec des artistes de chansons populaires, par exemple, a commencé dès la fin des années 1960. Certes, la diversification des références artistiques s'est accentuée avec le temps et surtout ces dernières années, mais son début remonte à bien avant.

#### 4.1.4 Une grande diversité de concerts

Aujourd'hui, l'OSM présente chaque année une très grande variété de concerts. En plus des concerts du classique symphonique qui forment « l'essence de ce qu'on est » comme l'affirme sa directrice de programmation, il présente divers concerts avec des artistes invités d'autres genres musicaux ou avec une autre discipline artistique que la

musique, chacun étant destiné à un public particulier. Jetons un coup d'œil, à titre d'exemple, au cas de l'année 2017-2018 pour laquelle on compte 160 concerts et récitals au total (*voir Annexe A*) : notre but n'est pas de catégoriser ou de compter les concerts (nous ne savons pas toujours les genres de pièces joués dans un concert<sup>67</sup>), mais c'est simplement pour avoir une idée globale de leur large éventail. Parmi les concerts qui ne correspondent pas au format traditionnel des concerts symphoniques, on trouve la musique de films de science-fiction, « OSM Pop », concerts avec l'animation pour les enfants, concerts de Noël qui jouent souvent des pièces hors classiques, participation à des festivals de chanson ou d'humour, concert « éclaté » dont l'auditeur à l'aveugle écoute des œuvres classiques et hors classiques présentées en collaboration avec des artistes invités hors classiques. Notons au passage que la présentation du classique dit léger ou des extraits de pièces symphoniques et d'airs d'opéra a quasiment disparu, au moins au niveau visible, même s'il n'est pas exclu qu'ils soient présentés dans des concerts qui ne sont pas consacrés à ce genre de musique, sans être indiqués dans les documents que nous avons consultés.

Il faut également souligner une grande diversité des activités que l'OSM déploie tout au long de l'année en vue de répondre à des besoins et à des envies d'un plus large public et de l'inviter à s'initier à la musique symphonique : une grande variété des concerts en salle, événement estival Virée classique<sup>68</sup>, concerts gratuits en plein air, éducation musicale, ainsi de suite ; la directrice de la programmation insiste qu'il faut situer les concerts populaires, qui ne sont qu'une minorité des concerts de l'OSM, dans

---

<sup>67</sup> Le *Rapport Annuel* de la saison en question sur lequel nous nous appuyons n'indique pas les programmes, tandis que dans la brochure de chaque saison, les pièces jouées ne sont pas indiquées pour les concerts populaires. M3 dit qu'on joue parfois une trentaine ou même plus de pièces dans un concert populaire.

<sup>68</sup> À partir de l'été 2012.

l'intégralité de tous ses concerts et de toutes ses activités. Notons à titre indicatif que d'après les enquêtes effectuées par Trottier (2019 : 65), le pourcentage de concerts populaires, toutes catégories confondues selon ses définitions mentionnées plus haut, est plus élevé à l'OSQ qu'à l'OSM, 29 % contre 20% en moyenne entre 2000 et 2018. L'auteure affirme également que la présence de concerts populaires a été plus constante à l'OSQ qu'à l'OSM.

Ce survol éclaire le fait que l'OSM a toujours essayé depuis son début de rendre la musique symphonique plus accessible en termes de programmation et de lieux, et aujourd'hui l'ensemble de ses activités atteint une diversité remarquable. Ce que nous considérons comme concerts populaires sont minoritaires dans l'ensemble de ses activités. La pratique est caractérisée entre autres par le manque de constance ou de régularité. Le fait que les concerts populaires soient presque toujours présentés séparément du répertoire classique nous semble illustrer la persistance de certaines frontières entre les genres musicaux, sur laquelle nous allons réfléchir plus bas, après nous être intéressés dans la section suivante aux témoignages des acteurs de l'OSM.

#### 4.2 Expériences et témoignages des acteurs du concert populaire

Dans cette section, nous allons analyser nos entretiens afin de comprendre le processus de la production de concerts populaires qui n'apparaît pas dans les documents que nous avons consultés, ainsi que de saisir le sens que donnent nos interviewés au concert populaire qu'ils font naître dans le monde. Nous avons interviewé la directrice de la programmation et trois musiciens de l'OSM. Ces derniers sont présentés comme M1, M2 et M3 dont les deux premiers sont en vents et le dernier en cordes. M1 et M3 jouent à l'orchestre depuis une vingtaine d'années ou plus, tandis que M2 est à la retraite. Les

entretiens sont analysés ci-dessous selon les quatre thèmes qui nous paraissent émerger comme significatifs au cours de leur lecture : l'objectif que ces acteurs reconnaissent au concert populaire, leur perception du public, le processus de la création des concerts populaires et l'expérience spécifique des musiciens de cette pratique. Ce dernier thème est divisé en quatre sous-thèmes suivants : leur façon de voir l'évolution temporelle du concert populaire, la différence de l'exigence musicale qu'ils éprouvent en fonction des types de concerts, leur satisfaction professionnelle procurée par chaque type de concert, puis la variation de leur engagement artistique selon les types de concert. Nous allons essayer, à la fin du chapitre, d'analyser ce que les expériences de ces acteurs éclairent quant à la nature des frontières entre la musique classique et la musique populaire.

#### 4.2.1 Deux objectifs principaux du concert populaire

Nous pouvons comprendre en deux registres les objectifs du concert populaire soulevés dans nos entretiens : l'élargissement du public et les recettes. Sur ce dernier point, tous les musiciens estiment que les concerts populaires apportent de grosses ventes, tandis que la directrice de la programmation affirme que le rendement positif qu'ils génèrent contribue à la santé financière de l'orchestre et lui permet de prendre des risques artistiques. M3 croit que le concert pop aide à payer le salaire de musiciens, dans le sens où tout ce qui contribue au bien-être financier de l'orchestre aide à protéger les divers éléments du budget de l'organisme.

Mais dans l'ensemble, les interviewés se sont attardés beaucoup plus longuement à l'autre objectif : le concert populaire a pour but de toucher un public autre que le public du concert classique, et ce n'est pas seulement pour les revenus de ventes. C'est aussi pour « se rapprocher de la communauté » (directrice et M3). Il est évident qu'une

institution culturelle d'aujourd'hui ait besoin de montrer sa pertinence dans les environnements socioculturels, économiques et politiques que nous avons brièvement évoqués dans le deuxième chapitre du mémoire.

M3 suppose que « bien des gens croient qu'un orchestre symphonique, ce n'est pas pour eux. Un orchestre symphonique est peut-être perçu comme étant snob, et pour un petit groupe de gens », mais une telle perception n'est pas souhaitable et M3 désire que l'orchestre soit aimé par un grand nombre de personnes. « On veut que les gens voient et entendent l'orchestre, qu'ils aiment leur expérience, et qu'ils sentent que c'est un orchestre pour eux aussi ». M3 croit que l'OSM doit être inclusif même vis-à-vis des gens qui n'aiment pas la musique classique. « Ils ne vont peut-être pas revenir au concert [classique] de l'orchestre, mais on souhaite qu'ils aient une bonne impression de l'OSM ». M3 pense que pour attirer l'attention des personnes qui ne s'intéressent pas nécessairement à l'orchestre symphonique, il faut offrir de la musique qu'elles ont envie d'entendre dans un format qui leur plaît. Ici notre interlocuteur adhère à la logique de marketing évoquée dans le deuxième chapitre du présent mémoire. Nos interviewés considèrent que le concert populaire permet de faire découvrir l'orchestre symphonique à ceux qui ne seraient jamais venus l'écouter autrement. Divers types de concerts qui sortent du format typique du concert classique ont ainsi pour but de « rendre l'orchestre accessible » et de « démocratiser l'orchestre », ce qui permettrait à l'OSM de « se rapprocher de la communauté » et d'être un orchestre « pour l'ensemble de la communauté » (directrice et M3).

En lien avec l'élargissement du public, le concert populaire permet de montrer le chemin de la Maison Symphonique à ceux qui n'ont pas l'habitude de fréquenter des lieux culturels, selon la directrice de la programmation. En plus du genre musical classique, le lieu peut présenter une barrière à franchir pour découvrir l'orchestre symphonique, à cause des « effets de lieu » que Bourdieu a remarqués : « Sous peine de s'y sentir déplacés, ceux qui pénètrent dans un espace doivent remplir les conditions

qu'il exige tacitement de ses occupants » (1993 : 260), exigence qui constitue une forme de « violence symbolique comme violence inaperçue » (ibid. : 256). Selon Myrtille Picaud qui a étudié la localisation et la programmation des salles de musique parisiennes, « il est raisonnable d'estimer que situations spatiale et sociale sont souvent liées » (2015 : 73). Ainsi, l'assignation symbolique d'un genre musical s'articule étroitement avec un lieu physique et sa localisation, lesquels sont associés à une situation socioéconomique et un imaginaire urbain (ibid. : 70).

Pour M1, le concert populaire fait partie de la responsabilité qu'un orchestre doit assumer à l'égard de la communauté en tant qu'institution culturelle. « S'il y a beaucoup de personnes dans la communauté qui veulent entendre les Cowboy Fringants, vous savez, nous avons la responsabilité d'offrir ça de temps en temps ». Pour lui, l'orchestre a la responsabilité de répondre, au moins occasionnellement, au goût du grand public et cette responsabilité de s'adapter de telle façon à la demande de la communauté est « une partie très très importante de notre raison d'être ». Un autre élément que M1 considère comme faisant partie de la responsabilité de l'orchestre est le concert gratuit en plein air : « le concert extérieur n'est pas toujours le meilleur cadre pour l'orchestre symphonique, mais c'est notre devoir civique », c'est-à-dire que ces concerts, qui attirent un très grand nombre de personnes, font partie de « notre responsabilité à l'égard de la communauté [...] il y a autant de personnes qui viennent, qui ne peuvent pas venir nous entendre pendant la saison [à la Maison Symphonique] ». L'orchestre a donc la responsabilité d'offrir la musique classique symphonique à ceux qui n'ont pas l'occasion de l'écouter en salle. Dans la mesure où il emploie le même mot « responsabilité » au sujet du concert pop et du concert gratuit en plein air, M1 semble percevoir les deux dans un même registre. Or, son expression « devoir civique » choisie pour parler du concert en plein air nous semble souligner son caractère de service à la communauté qu'il ne reconnaît pas dans le concert populaire en salle qu'il voit davantage comme une mesure de marketing. Selon M3, le concert en plein air avec un répertoire classique, contribuant à la démocratisation de la musique classique, fait

partie de la mission de l'orchestre, alors que le concert populaire ou non classique en salle ou à l'extérieur (participation à des festivals par exemple), tout en aidant à démocratiser l'orchestre symphonique, ne fait pas partie de la mission de celui-ci. Ces deux musiciens semblent voir le concert populaire comme une adaptation de la part de l'orchestre pour intéresser un plus grand public, qui contribue en même temps à la démocratisation de la musique symphonique. M3 n'a pas l'impression que le grand public réclame particulièrement d'entendre l'orchestre en répertoire populaire, mais qu'il s'intéresse surtout aux artistes invités ; autrement dit, si le public vient au concert populaire, c'est plus pour entendre ces derniers et moins l'OSM. La directrice de la programmation remarque que la série pop attire l'attention des médias en raison de la célébrité des artistes invités. Précisons que si les concerts populaires sont présentés pour rendre l'orchestre symphonique plus accessible à un plus grand public, ils ne sont pas plus « accessibles » du point de vue financier : les prix de billets sont exactement au même niveau que ceux des concerts classiques.

Par ailleurs, de tels discours citoyens comme la responsabilité, la mission, le devoir ou la démocratisation sont absents chez M2 qui a quitté l'orchestre à la fin du siècle dernier. Il est probable qu'ils se soient répandus dans le milieu de la musique classique surtout ces deux dernières décennies avec la crise du secteur et les débats là-dessus dans lesquels l'importance de l'accessibilité et de l'enracinement dans la communauté est particulièrement soulignée, comme nous l'avons mentionné précédemment. M3 se souvient qu'à la fin des années quatre-vingt-dix l'OSM a expliqué aux musiciens le changement du comportement du public qui ne s'abonnait plus à des séries complètes aussi systématiquement et la nécessité de faire davantage d'efforts pour le développement du public.

C'est important de s'adresser à « l'ensemble de la communauté » « *parce qu'on est supporté par la communauté* » (directrice : souligné par nous) : nous comprenons ces mots de la directrice de la programmation en nous rappelant l'histoire de l'orchestre

retracée brièvement dans le chapitre précédent, au cours de laquelle il a toujours eu de fortes relations avec les autorités publiques, entre autres quant aux subventions et à la salle de concert où il réside, étant parfois littéralement sauvé de graves crises par l'engagement de la « communauté ». Le rapprochement avec la communauté est important aussi, selon nous, *pour que* l'OSM soit soutenu par l'ensemble de la communauté. Pour cet orchestre créé par l'élite d'une communauté peu fortunée pour lui offrir de grandes œuvres classiques, l'accessibilité a toujours été au cœur de sa mission dès le début, et cette mission historique a été évoquée au cours de nos entretiens. On pourrait estimer que les membres de l'OSM désirent que l'orchestre existe pour la communauté entière et qu'il soit reconnu comme tel puisqu'ils sont conscients de l'importance du soutien des gouvernements et de la communauté pour l'histoire et le présent de l'OSM, et non pas seulement parce qu'ils ont assimilé le discours normatif désormais omniprésent qui prône l'accessibilité de l'institution culturelle.

#### 4.2.2 Deux publics différents

Malgré une différence de degré dans les perceptions, tous nos participants s'accordent sur un point : le public du concert populaire est différent de celui du concert classique traditionnel. Aux yeux de M2, les deux sortes de concerts sont « deux mondes différents » et les goûts des deux publics ne se croisent pas. L'OSM reconnaît explicitement que la série « OSM Pop » s'adresse à un nouveau public, c'est-à-dire différent de son public habitué, lorsqu'il présente la série « OSM Pop » dans une de ses brochures : « [cette série] fait vibrer de nouveaux publics »<sup>69</sup>.

La directrice de la programmation explique l'ajustement des attentes de la part de

---

<sup>69</sup> OSM, Brochure de la saison 2017-2018. Cité dans Trottier, 2019 : 52.

l'orchestre : quand les orchestres ont commencé à programmer des concerts de la musique populaire, on s'attendait à ce que le nouveau public qu'ils auraient capté vienne plus tard au concert classique<sup>70</sup>, mais les résultats s'avéraient peu convaincants. Ils ont toutefois maintenu la pratique sans miser à tout prix sur le transfert du public vers le classique. Simon Leclerc admet également que le public de ses concerts n'est pas le public habituel de la Maison symphonique et que les concerts pops n'auraient pas d'incidence sur la fréquentation des concerts classique, « mais de toute façon, ce n'est pas le but » (Pilon-Larose, 2017).

En même temps, la directrice soulève la variation au sein du public de la pop, qui diffère d'un concert pop à un autre, surtout en fonction des artistes invités : le public de Robert Charlebois n'est pas le même que celui d'un concert hip-hop. Évoque-t-elle ce point pour ne pas opposer diamétralement le public du populaire et celui du classique? Il nous semblerait possible qu'une représentation binaire des deux publics ne soit pas conforme à la valeur que sa conscience professionnelle embrasse, parce qu'historiquement, la division entre le public de la musique classique et celui de la musique populaire était considérée comme correspondant à la différence des classes hiérarchiquement qualifiées. En même temps, ce témoignage de la directrice nous semble pouvoir confirmer l'observation de M3 mentionnée plus haut, selon qui l'intérêt du public du concert populaire porte plus sur les artistes invités et moins sur l'orchestre lui-même.

Si les publics du concert populaire et du concert classique sont ainsi significativement différents, la conclusion de Trottier ne nous sembler pas tenir : selon l'auteure, le succès du concert de musique populaire s'appuie sur le goût de plus en plus omnivore

---

<sup>70</sup> Quelques programmeurs de salle de concert classique parisienne interviewés par Picaud présentaient d'autres genres musicaux en espérant encourager un nouveau public à revenir plus tard pour entendre de la musique classique (Picaud, 2018 : 243).

du public, c'est-à-dire qu'une même personne apprécierait un large éventail de genres musicaux (2019). Or, d'après ce que nos musiciens et la directrice de la programmation observent dans la salle, le public du concert populaire ne s'intéresse pas au concert classique, et vice versa. Il nous semble possible qu'au moins au niveau de l'assistance au concert, le goût du public reste plus compartimenté que pour l'écoute à domicile, forme de pratique musicale qui demande beaucoup moins d'investissement de moyens et surtout de temps<sup>71</sup>. Le but de notre mémoire n'est aucunement d'étudier le comportement du public, mais ce constat nous paraît intéressant à noter.

#### 4.2.3 Concevoir les concerts pops à l'OSM<sup>72</sup>

En ce qui concerne la procédure de production de concert, il y a ce qu'on appelle des produits « clef en main » dans le domaine de la musique symphonique pop. Il s'agit d'une sorte de kit ou de package qui contient quelques arrangements de chansons d'un groupe ou d'un artiste connu, vendu avec les chanteurs et un chef qui savent déjà les interpréter. Un orchestre peut acheter et présenter cette production toute faite. L'OSM a écarté cette option et choisi de créer ses propres concerts pops pour le public québécois, avec des artistes qui ont des résonances au Québec. Cette caractéristique est explicitement mise de l'avant dans la brochure de la saison 2017-2018 qui déclare que la série « OSM Pop » présente « des succès réarrangés spécifiquement pour l'OSM »

---

<sup>71</sup> Selon les résultats d'une vaste enquête sur la consommation culturelle au Royaume-Uni, 5 % des participants vont à l'opéra une fois par an au moins, 12 % au concert d'orchestre et 10% au concert rock, mais seulement 0,3% vont à l'opéra *et* au concert rock et 0,7% au concert d'orchestre *et* au concert rock (Bennett, Silva, Warde, Gayo-Cal and Wright, 2009 : 89).

<sup>72</sup> Sauf les mentions contraires, cette section s'appuie sur l'entretien avec la directrice de programmation.

en précisant que tous les arrangements sont réalisés par l'orchestrateur et chef associé de la série, Simon Leclerc<sup>73</sup>. La directrice souligne que pour ce type de concerts « conçus pour la communauté avec des artistes québécois, [...] on a été parmi vraiment les premiers à le faire ». L'OSM « a été des pionniers » dans ce domaine et la pratique s'est répandue par la suite dans d'autres orchestres québécois. Il faudrait étudier les programmes des autres orchestres pour vérifier cette affirmation, mais ce n'est pas notre but. Notons seulement que le caractère précurseur de l'OSM en la matière a été souligné par sa directrice de la programmation.

Un autre choix artistique important était de mettre de l'avant l'orchestre. Selon la directrice, souvent dans des concerts symphoniques pops, on entend beaucoup d'instruments électriques comme la guitare électrique, la basse électrique ou la batterie électrique, et relativement peu l'orchestre lui-même. L'OSM a choisi de réduire voire retirer les instruments électriques amplifiés pour mettre en valeur l'orchestre, choix confirmé également par Simon Leclerc dans un entretien : « Les artistes [...] n'y emmènent plus leur section rythmique et on n'y entend plus d'instruments électriques. [...] ça donne des résultats tellement plus intéressants » (Repentigny, 2015). Ce choix demande une écriture musicale adaptée à l'orchestre, assumée par les arrangeurs et les orchestrateurs qui collaborent avec l'OSM. La directrice de la programmation affirme que les résultats sont convaincants : « les orchestrations de l'OSM se distinguent, les gens reconnaissent qu'elles sont de nos qualités particulières ». Même si la création de ses propres concerts pops coûte plus cher à l'OSM que d'acheter des produits clef en main, son choix est d'aller vers la communauté québécoise et de faire sonner l'orchestre lui-même.

De notre point de vue qui se soucie des frontières entre des genres musicaux, ce qui est

---

<sup>73</sup> OSM, Brochure de la saison 2017-2018. Cité dans Trottier, 2019 : 52.

particulièrement intéressant est la procédure de la conception de concert au sein de l'orchestre, car celle de la série « OSM Pop » passe par une voie différente des autres concerts. La programmation des concerts symphoniques classiques est la responsabilité du directeur musical avec qui la directrice de la programmation travaille en étroite collaboration. Celle-ci s'occupe, par ailleurs, en consultant l'opinion du directeur musical, de la programmation des concerts qui sont mélangés avec d'autres disciplines artistiques que la musique symphonique, comme le film ou le conte par exemple, mais qui sont plus classiques que la série « Pop » en termes de pièces jouées. Ces deux personnes, qui prennent en principe la responsabilité de la programmation, s'impliquent le moins dans la série « Pop ». La programmation de celle-ci, qui consiste ces dernières années en trois programmes différents chaque saison, dont chacun est présenté deux ou trois fois, est à la charge des quatre personnes suivantes : Simon Leclerc, deux personnes qui travaillent pour l'administration artistique de l'OSM et Madeleine Careau, directrice générale, qui a eu une longue expérience dans le milieu de la télévision et de l'industrie du disque et du spectacle avant de rejoindre l'orchestre en 2000 (Normandin et Poisson de-Haro, 2012 : 2, 4). Ce qu'on appelle la musique populaire étant en effet vaste et variée – « de Robert Chalrebois à Loud » selon la directrice de la programmation –, chacune de ces quatre personnes propose et conçoit les programmes pop qui font intervenir des artistes avec qui elle a des liens. Simon Leclerc ne conçoit ni ne dirige tous les concerts de la série « Pop ». La directrice de la programmation intervient pour des questions administratives comme le calendrier ou l'horaire, sans toucher le contenu de concert.

Nous comprenons que la conception de la série « Pop » passe par une voie séparée de la procédure habituelle de la conception de programmes. Elle est encore plus écartée du concert classique standard que les concerts mariés avec une autre discipline artistique, dans le sens où non seulement le directeur musical mais aussi la directrice de la programmation se retirent de sa conception. Le cadre spécifique dédié à la conception de la série « Pop » nous amène à supposer une compétence spécifique

requis dans ce domaine que les professionnels du classique n'ont pas. Nous pensons à la connaissance des musiques populaires ainsi que de leurs réseaux particuliers, et la présence de M. Careau, dont la biographie publiquement affichée ne mentionne pas de formation en musique, nous fait supposer l'importance du second élément.

#### 4.2.4 Concert pop vécu par le musicien

##### 4.2.4.1 Évolution dans le temps perçue par des musiciens

Au cours de nos entretiens avec les trois musiciens, nous nous sommes intéressés à savoir comment ils percevaient l'évolution dans le temps des concerts populaires retracée dans la section précédente. M2, qui a pris sa retraite à la fin du siècle dernier après avoir fait sa carrière d'une quarantaine d'années à l'orchestre, a l'impression que la programmation s'est diversifiée avec le temps, de plus en plus de place étant consacrée à la musique populaire ou hors classique : « c'était plutôt rare » quand il a commencé à l'OSM, « on jouait, mais c'était pas comme aujourd'hui. Aujourd'hui, ça fait presque partie du répertoire », et c'est, à son avis, pour répondre à la demande du public qui a besoin de plus de diversité. Quant aux deux autres musiciens qui sont entrés à l'OSM dans les années 1990 ou plus tard, ils ne voient pas de changement significatif dans la place consacrée à la musique populaire dans leur travail de musicien. M1 pense avoir joué toujours la même quantité de concerts pops et n'est pas certain si on en joue plus aujourd'hui qu'il y a vingt ans. L'introduction en 2012 de la série « OSM Pop » dans la programmation régulière de la saison ne portait aucun changement pour lui : « Ce n'est que le nom ». M3 semble voir un changement apporté par cette série en termes de fréquentation de public, sans percevoir toutefois de changement quant à son travail ou à l'importance de la musique populaire dans l'ensemble des programmes. Vues de l'extérieur, l'introduction de la série « Pop » ainsi que sa durabilité nous

semblent témoigner de la reconnaissance accrue de la part de l'orchestre de l'importance du concert populaire, mais les musiciens semblent indifférents au sens de cette nouveauté. Comme ils jouent au rythme quotidien de tellement de concerts divers et variés, ils ne gardent sans doute pas d'impressions précises de chacun d'entre eux. En plus, le concert « populaire » n'étant pas strictement défini lors de nos entretiens puisque ce n'est pas notre but, ils parlaient aussi d'autres concerts hors classiques que la série « Pop » comme la musique de film ou de Noël par exemple. Nous supposons que pour ces raisons, ces musiciens ne perçoivent pas dans leur travail de changement temporel dans la place occupée par la musique populaire au sein de la programmation de concerts.

#### 4.2.4.2 Facilité et difficulté musicales

Tous les musiciens s'accordent à dire que le populaire est plus facile à jouer pour eux que le classique. Selon M2, celui-ci est plus complexe, plus technique et plus exigeant, et en plus de cela beaucoup d'éléments reviennent souvent en populaire (« ça se ressemble beaucoup »), son répertoire étant définitivement moins vaste qu'en classique. Celui-ci est cadré par des règles dans le sens où on joue ce qui est écrit comme le chef l'interprète, alors qu'en populaire, il y a plus de liberté laissée au musicien : il faut rappeler qu'en musique symphonique en général, il y a beaucoup plus de solos en vents, ce qui est le cas de M2, qu'en cordes.

M3 met l'accent sur la différence du défi d'interprétation. « Dans les chefs-d'œuvre classiques, il y a les défis d'interprétation, d'aller plus profondément dans l'expression musicale, dans l'interprétation, de trouver le son, le ton juste, la finesse, la passion, l'éloquence. Il n'y a pas que des défis techniques ». En populaire, « en général, le défi d'interprétation n'est pas aussi grand : on a pas le défi de subtilité, de polir nos phrases

comme pour du Mozart ou du Haydn. [...] la musique pop est beaucoup plus facile à ce niveau-là » et par conséquent, le musicien sent moins de pression.

Mais cela ne veut pas dire que tout est facile en populaire. Au contraire, il y a souvent des difficultés techniques, soulevées surtout par M3 qui est en cordes : « comme dans le répertoire classique, on joue parfois des choses très hautes en registre, très exposées », ou des rythmes auxquels le musicien en classique est moins familier. Mais pour M3, le plus grand défi des concerts pops est que les cordes sont souvent utilisées comme une section rythmique, ce qui oblige les musiciens à jouer sans arrêt, sans avoir suffisamment de mesures de silence, à tel point qu'ils risquent même de se blesser : « on fait toujours des rythmes, c'est un défi ... musculaire! » Ce défi musculaire, qui n'est certes pas absent en classique, est quasi systématique en pop, même si de bons arrangeurs le prennent en considération et essaient de donner des moments de répit aux cordes.

Même si le populaire est plus facile en général que le classique, le temps de répétition pour celui-là n'est pas toujours aussi court. L'orchestre peut parfois passer plus de temps à répéter un concert populaire qu'un concert classique. D'après M1, c'est en partie parce que les canons classiques sont familiers aux musiciens et qu'ils les ont déjà joués à plusieurs reprises, mais il doute que surtout le chef et les artistes invités aient besoin de répéter. M1 trouve personnellement que passer longtemps à répéter des pièces très faciles est une perte de temps.

#### 4.2.4.3 Satisfaction professionnelle : aimer ou ne pas aimer jouer du concert pop

Nous nous sommes intéressés à savoir comment les musiciens, qui sont hautement qualifiés et sélectionnés pour occuper leur poste à l'OSM, se sentent en jouant de la musique populaire qui est historiquement considérée comme moins valorisante que le

classique et pour laquelle leur formation et leur compétence musicales ne sont pas destinées. « J'aime la musique populaire, mais je déteste jouer du concert pop » puisque « c'est très fastidieux, très ennuyant » avoue M1, mais ce n'est pas parce que la musique populaire est inintéressante en soi. Il y a plein de bonnes choses en musique populaire, mais le problème est que celle-ci est originellement conçue pour un petit ensemble composé de quelques chanteurs et instruments et non pas pour un grand ensemble comme l'orchestre symphonique. Une très bonne musique populaire dans sa forme originelle n'exprime pas sa propre valeur quand elle est transférée dans un format symphonique. « C'est la différence cruciale ». Souvent dans des concerts populaires, l'orchestre joue tout le temps une même ligne en unisson et la possibilité de mettre en valeur sa capacité musicale est considérablement limitée, et par conséquent M1 s'ennuie.

Or, tous les musiciens ne détestent pas jouer du concert pop. M3 peut l'apprécier à certaines conditions. Sa satisfaction dépend de la qualité des arrangements, des artistes invités et des matériels de base, c'est-à-dire des chansons. Il faut que les arrangements mettent en valeur l'orchestre, que les artistes invités soient compétents et intéressants, et que les pièces à jouer soient variées, musicalement intéressantes et équilibrées dans un concert. S'il y a parfois des pièces ou des concerts monotones et ennuyeux, un concert pop qui remplit ces conditions peut être très intéressant pour M3. Ce qui lui plaît également est de « voir que les gens sont heureux ». Par la rencontre entre les chansons ou les moments que M3 trouve émouvants et le public qui exprime sans retenue son bonheur, une « magie dans la salle » naît. « Il y a souvent beaucoup de "vie" dans les concerts classiques populaires et les concerts de la série Pop. Beaucoup d'énergie, de panache et de charme dans la musique ». M3 dit, au sujet de cette magie ou d'« une expérience humaine partagée » de ces concerts, que « c'est satisfaisant ». « J'espère toujours aimer ça autant que notre public ». Ces mots nous permettraient de supposer une différence entre cette satisfaction et la plus heureuse expérience musicale que les musiciens d'orchestre obtiennent de l'interprétation des chefs-d'œuvres

classiques, comme nous verrons plus loin : ce bonheur devrait dépasser le niveau « satisfaisant » et le musicien n'aurait pas besoin d'« espérer » l'aimer.

M1 qui déteste jouer du concert pop admet toutefois qu'il y a des exceptions, comme le ciné-concert de Charlie Chaplin par exemple (« nous avons passé un très bon moment à en jouer »), et c'est grâce à la qualité de l'arrangement qui permet des jeux orchestraux intéressants. En même temps, ce concert n'est pas du tout facile à jouer et il comporte beaucoup de défis, contrairement à la plupart des concerts populaires. M3 aussi insiste sur l'intérêt artistique de la musique de film. Il s'agit en effet souvent de la musique qui a été composée dès l'origine pour l'orchestre symphonique : c'est le cas par exemple de Chaplin, ou de la musique de Prokofiev qui accompagne un film de Eisenstein.

Ce que M3 apprécie le plus pour sa satisfaction professionnelle du point de vue artistique est de jouer de grandes œuvres classiques avec un grand chef. C'est une « expérience transcendante [...] je vis pour ça. Les musiciens d'orchestre, on vit pour ça ». Les chefs-d'œuvre lui permettent de vivre ce bonheur transcendant. Pour M1, le plus important est l'interaction des musiciens : « interaction avec mes collègues, personnes qui interagissent et réagissent les uns et les autres, complètent le son de chacun, jouent de différents rôles dans l'orchestre ». Pour pouvoir vivre la joie de l'interaction musicale, la qualité de l'orchestre dans lequel on joue est cruciale – sur ce point, M1 apprécie énormément de jouer à l'OSM –, ainsi que la compétence du chef. Les pièces qu'on joue sont le médium qui aide plus ou moins à exploiter la possibilité de l'interaction entre les musiciens. De bons arrangements de la musique populaire peuvent mettre en valeur cette possibilité, selon M1.

Chez M2, l'appréciation ou le plaisir de jouer de la musique ne dépend pas des genres musicaux. Il voit dans le classique et ce qui ne l'est pas « deux métiers différents » et il a apprécié l'un comme l'autre : « j'aimais tout ce que je faisais » puisque « pour moi, la musique c'est la musique ». Avant d'entrer à l'OSM, ainsi que pendant quelques

années après l'avoir rejoint, puisqu'à l'époque le nombre de semaines de travail était limité, il jouait de divers genres de musique dans de différents ensembles dans des cadres variés, comme l'orchestre de jazz, de salle de danse ou de spectacle. Même s'il jouait principalement du classique au cours de sa carrière à l'OSM, il souligne une grande variété de son expérience musicale professionnelle (« il n'y a rien que je n'aie pas fait ») et se qualifie de « polyvalent » et d'« ouvert à tout ». En même temps, il attire notre attention sur la nature de son instrument (vents) qui lui permettait d'apprécier divers genres puisqu'il « s'adapte facilement à toutes sortes de musique », ce qui ne serait pas le cas, par exemple, du violon qui est selon lui « plus classique ». Cette adaptabilité de son instrument lui permettait de plonger dans l'univers de chaque musique et de s'y familiariser. Effectivement, alors que M3 (cordes) met une réserve quant à sa familiarité avec la musique populaire en disant « [C'est] un milieu que je ne connais pas très bien », M2 affirme qu'il a connu autant le classique que le populaire au cours de sa carrière musicale : « ça faisait partie de la vie, jouer, soit le classique soit jazz ». Et pour lui, aimer ou ne pas aimer jouer une pièce ne dépend pas du genre — ce n'est pas parce que c'est classique que l'on aime plus — et M2 apprécie d'avoir vécu une vie musicale professionnelle très diversifiée.

Nous posons une hypothèse selon laquelle en plus de la nature de son instrument, il y a aussi dans cette appréciation égale des genres musicaux la question générationnelle qui consiste en deux facteurs. Premièrement, c'est principalement la situation du milieu professionnel de l'époque (existence de demandes en performance directe de la musique dans différents cadres, nombre insuffisant de semaines de travail à l'OSM) qui lui permettait de se familiariser avec une grande variété de genres musicaux quand il était jeune. Le deuxième facteur est le progrès de la compétence instrumentale que M2 a signalée : elle a atteint aujourd'hui un niveau « incroyable », « incomparable » à celle des générations précédentes. Il a également mentionné la « compétition » qui se jouait dans ce progrès. On pourrait se demander si de jeunes musiciens d'aujourd'hui en classique du même instrument que le sien, plus compétents et plus sélectionnés,

portent un autre regard que celui de M2 concernant la différence entre les genres musicaux.

#### 4.2.4.4 Engagement en tant que musicien

Si le plaisir de jouer du concert populaire peut varier d'un musicien à un autre ou en fonction de la qualité artistique d'une pièce ou d'un concert, leur engagement professionnel ne varie pas : « on essaie toujours de donner son meilleur, toujours et partout » (M3) ; « Nous essayons toujours de jouer notre meilleur, dans n'importe quelle situation » (M1). Parce que, selon M1, la difficulté de jouer d'un instrument reste la même : « Quoi qu'on joue, jouer d'un instrument, jouer de nos instruments, c'est la même difficulté. On peut avoir beaucoup de défis techniques, produire de beaux sons, entrer dans le bon endroit, d'entrer tranquillement, entrer avec un accent, entrer avec une bonne dynamique, ces questions restent les mêmes » (M1). Un des musiciens nous disait qu'il y a plusieurs sortes de publics et la question est à quel public on plaît, celui de concerts populaires étant différent « du public sophistiqué qui apprécie Schoenberg, qui apprécie Brahms, et en fait notre public principal est ces personnes-là ». Ce commentaire nous semble comparer la compétence esthétique des publics de différent type de concerts et l'importance pour l'orchestre que ce musicien reconnaît à chaque public, mais ce jugement ne l'amène pas à ne pas prendre au sérieux le concert populaire. Et nos musiciens sont persuadés que tous leurs collègues partagent la même attitude. Ils ne voient personne qui ne prenne pas au sérieux certains programmes ou pièces sous le seul prétexte qu'il s'agirait d'un concert de Noël ou d'un concert pop.

S'ils essaient toujours de surmonter ces difficultés et de donner leur meilleur, c'est « par professionnalisme, par fierté, par respect pour nos collègues » (M3). Le perfectionnisme professionnel selon lequel il faut être parfait dans toutes les

circonstances semble caractériser leur métier. À travers ses entretiens auprès des musiciens d'orchestre au Royaume-Uni, W. Brodsky a constaté chez eux « un sentiment constamment présent de devoir se justifier tous les soirs ». Ils disent que contrairement aux sportifs dont la compétence est évaluée selon le pourcentage des réussites, les musiciens d'orchestre symphoniques sont censés être toujours parfaits et sont jugés par le nombre d'erreurs. Si un musicien joue deux-mille ou vingt-mille notes pendant un concert, c'est toujours la seule fausse note ou fausse entrée qui est inscrite dans la mémoire des critiques et du public (2006 : 687). Si le musicien sent moins de pression dans un concert pop que dans l'interprétation d'un chef-d'œuvre classique, celui-là ne l'autorise pas à faire de fausses notes. Si le populaire est en général plus facile que le classique, « il faut quand même pratiquer » (M3) pour apprendre celui-là. Et le perfectionnisme appuyé par la compétence qui permet de l'atteindre génère la fierté.

Quant au respect envers ses collègues, il consiste à exercer une performance individuelle parfaite pour atteindre une performance collective parfaite. Lors de celle-ci, une fausse note peut gâcher tout alors que tous les autres jouent parfaitement. Un musicien ne peut pas se permettre de rater si tous les autres donnent leur meilleur. Il faut surtout nous rappeler que les collègues d'un musicien d'orchestre sont des personnes qui jouent constamment à côté de lui et qui l'écoutent tout le temps : « dans l'orchestre, on s'entend tous, on entend les autres » « on s'écoute mutuellement tout le temps » (M3). Si on rate, c'est d'abord ses collègues qui entendent tout, même sans que cela soit solo. Nous assistons ici à un cas de l'évaluation par des pairs. Pour le musicien d'orchestre, les évaluateurs auxquels il pense premièrement et qui sont constamment présents sont ses collègues de travail. Sa compétence n'est pas évaluée en fonction de la satisfaction du public auquel son activité professionnelle est censée s'adresser et dont la compétence musicale atteint rarement le niveau de celle de musicien, même chez les amateurs du classique. Rappelons que M3 ne dit pas qu'ils essaient toujours de donner leur meilleur pour satisfaire le public.

Une comparaison avec d'autres emplois hautement qualifiés semblerait intéressante. Dans le cas de la recherche universitaire, l'évaluation par des pairs est exercée par des chercheurs à qui la publication des résultats de recherche est destinée. L'enseignement, où le chercheur s'adresse à un public qui est en général beaucoup moins compétent que lui, n'est pas évalué par ses pairs en général. Nous nous permettons juste de mentionner l'intérêt potentiel d'une telle réflexion comparative, sans être aucunement en mesure de l'approfondir.

#### 4.2.5 Persistance des frontières : Analyse des témoignages

C'est d'abord la procédure de la production de certains concerts populaires qui éclaire leur spécificité musicale. Le marché des concerts populaires « clef en main » témoigne de la demande de la part de nombreux orchestres symphoniques qui ne produisent pas leurs concerts populaires. Ils ont besoin de les présenter mais ils n'ont pas la compétence de les concevoir. De plus, le recours à ce marché leur coûte moins cher que la production de leurs propres concerts pop. Cette option leur permet de réduire l'investissement dans une activité qu'ils doivent présenter mais qu'ils maîtrisent mal à cause de la distance entre la fonction originelle de l'orchestre symphonique et la nature musicale de ces concerts.

Dans le cas de l'OSM qui a décidé de ne pas dépendre des produits « clef en main », une équipe spécialisée s'occupe de la conception des concerts de la série « OSM Pop ». Le directeur musical et la directrice de la programmation, responsables de la conception des concerts classiques et des concerts présentés avec une autre discipline artistique avec des pièces symphoniques plus ou moins classiques, ne touchent pas la série pop. Nous pouvons en déduire que la conception des concerts de cette série demande certaines compétences qui manquent aux spécialistes du classique, en termes de

connaissances musicales et de relations avec d'autres milieux que la musique classique. Cette procédure de production illustre des frontières musicales et pratiques qui distinguent les concerts de la série pop des autres concerts que nous considérons populaires d'après la définition de Trottier, ceux-là étant plus éloignés du classique que ceux-ci.

La différenciation des concerts qui apparaît dans les procédures distinctes de leur production correspond à la perception des musiciens. De tous les types de concerts, ceux de la série « OSM Pop » apparaissent dans leur perception comme les plus éloignés du classique et ils sont conçus par une équipe spécifique. Les concerts présentés avec une autre discipline artistique, perçus comme plus proches du classique que la série pop, sont conçus sous la responsabilité de la directrice de la programmation.

Nous identifions deux sources différentes de la satisfaction professionnelle des musiciens concernant leurs rapports avec le public qui varient selon les types de concerts. M3 a souligné le plaisir de voir la réaction positive du public du concert populaire, alors qu'au sujet du plaisir transcendant de jouer des chefs-d'œuvre classiques, la réaction du public n'a pas été évoquée. Il peut alors sembler que ceux-ci donnent au musicien un plaisir intrinsèque généré par ce qu'il fait, alors que dans les concerts populaires, une partie au moins du plaisir n'est pas intrinsèque dans le sens où il est généré par la réaction du public à ce qu'il fait. Pour les chefs-d'œuvre classiques, il peut sembler que le musicien n'a pas besoin de voir le bonheur du public pour être satisfait. En même temps, si le public et les médias s'intéressent au concert populaire plus pour les artistes invités et moins pour l'orchestre, il ne serait pas étonnant que le musicien se sente plus valorisé en jouant du classique auquel sa formation et sa compétence sont destinées. Une satisfaction artistique moindre du concert populaire est-elle récompensée par la réaction positive du public qui est sensiblement plus visible que celle du public du classique?

Par ailleurs, la rencontre avec un public autre que le public habituel de l'OSM, en leur

permettant de se sentir proches de la communauté, peut leur procurer la satisfaction d'assumer une responsabilité professionnelle. Justement, nos entretiens font ressortir une idée de distance à franchir entre la « communauté » et l'OSM : les mots comme « accessibilité » « se rapprocher de la communauté » sont récurrents (surtout chez la directrice de programmation et M3). « [Pour] des gens qui n'aiment pas tant la musique classique, il est quand même important qu'on fasse un pas dans leur direction » (M3. Souligné par nous). De tels mots et expressions traduisent l'idée de distance. La « communauté » est-elle loin de l'OSM s'il ne s'en rapproche pas? Rappelons aussi que le mot « communauté » n'est jamais apparu quand ils parlaient spécifiquement du classique (il peut paraître dans des contextes où ils parlaient de l'OSM en général). Considèrent-ils le public de celui-ci comme faisant partie de la « communauté »?

Nous avons également discerné différents niveaux de la satisfaction que les musiciens acquièrent en jouant du concert populaire. M1 déteste en jouer. M2 aimait tout ce qu'il jouait et appréciait la grande variété de sa carrière musicale. La satisfaction de M3 varie en fonction de la qualité de chaque concert populaire. De quoi dépend cette différence? À part le caractère personnel de chaque musicien, nous posons deux hypothèses. La première est la nature de l'instrument. Celui de M2 (vents) est très présent dans d'autres genres musicaux que le classique. Nous pouvons supposer, sans étudier des partitions, que sa partie dans la version orchestrale des pièces d'autres genres que le classique serait relativement moins déformée par rapport à la version originelle, permettant au musicien d'apprécier plus aisément la qualité originelle de la pièce. L'instrument de M1 (vents) est rarement utilisé en dehors du classique. Notre deuxième hypothèse est le facteur générationnel que nous avons évoqué plus haut. En plus de la nature de son instrument, M2, qui est plus âgé que les deux autres musiciens, jouait dans divers types d'ensembles hors de l'orchestre symphonique en début de sa vie professionnelle, à cause de l'état du marché du travail du secteur de l'époque. En plus, les musiciens de son instrument en musique classique sont aujourd'hui beaucoup plus compétents musicalement et beaucoup plus sélectionnés que ceux de sa génération. Il ne nous

semblerait pas impossible que de jeunes musiciens d'aujourd'hui du même instrument en classique ne partagent pas le même regard que celui de M2 sur divers genres musicaux. En même temps, le facteur générationnel n'explique pas la différence entre M1 et M3 qui nous semblent faire partie grosso modo d'une même génération.

C'est la persistance des frontières entre la musique classique et la musique populaire ou non classique qui nous semble ressortir de l'analyse de nos entretiens, en matière de la perception du musicien d'orchestre ainsi que de la procédure pratique de la création des concerts. Or, cette distinction apparaît en termes de différence et non pas de hiérarchie de valeur. C'est l'absence du jugement de valeur qui nous marque. Personne ne dit que le classique est supérieur au populaire ou aux autres musiques. Ils sont différents, mais cette différence n'est pas présentée comme une hiérarchie. Nous comprenons aisément que la directrice de la programmation ne raisonne pas en termes de valeur hiérarchique des genres. Quant aux musiciens, M1 aime la musique populaire mais n'aime pas jouer du concert populaire. Le problème n'est pas la valeur du classique ou celle du populaire, mais la nature originelle de chaque œuvre. La valeur du populaire ne peut pas s'exprimer en orchestre symphonique. Pour M2, le classique demande plus d'études, mais cela ne veut pas dire qu'il est supérieur aux autres genres. La facilité musicale n'amène pas à dévaloriser la musique populaire en soi. M3 apprécie les concerts populaires qui remplissent certaines conditions.

Les frontières persistent entre le classique et les autres genres, mais la différence est désormais perçue comme moins hiérarchique et plus horizontale. Assistons-nous à l'érosion ou la disparition de la classification à la DiMaggio, dont une des dimensions saillantes est son caractère hiérarchique? Nous poursuivrons notre réflexion dans la conclusion du mémoire.

## CONCLUSION

Le retour à l'histoire de l'OSM montre que la classification traditionnelle des genres musicaux qui valorise la musique classique a servi à affirmer la fierté collective d'une communauté qui se considérait comme nationale. Les fondateurs de la Société des concerts symphoniques de Montréal souhaitaient prouver la compétence des Canadiens français par la maîtrise de la musique symphonique qui était reconnue comme l'art véritable et par conséquent esthétiquement et moralement élevée, contrairement à ce qui était qualifié de musique populaire pratiquée par la voie de divertissement commercial. En adhérant totalement à cette classification soutenue par l'ordre établi en Occident, ils ne cherchaient pourtant pas, au moins explicitement, la distinction socioéconomique de l'élite urbaine, fonction typiquement remplie du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres environ par des institutions artistiques en Europe et en Amérique du Nord, dont nous avons retracé dans le deuxième chapitre l'établissement idéologique et institutionnel. Embrassant cette classification des genres musicaux, l'élite montréalaise des années 1930 avait pour objectif non pas la distinction de sa classe, mais la valorisation de la communauté nationale à laquelle elle-même se croyait appartenir. L'acquisition de la valeur universelle portée par l'art permettrait à cette communauté de se débarrasser de la qualification humiliante d'un peuple sans histoire ni culture. Cette politique de prestige n'était pas explicitement guidée par la logique de distinction de classes, mais par celle de communauté d'appartenance. Nous ne sommes pas sûrs si les fondateurs de l'orchestre pensaient intégrer dans son public des enfants de la classe prolétaire entassés dans les bidonvilles, mais au niveau de discours au moins, ils ont fondé « une œuvre nationale » des Canadiens français. Et le constat d'un manque cruel des moyens de ce peuple les a amenés à mobiliser un fort

engagement des pouvoirs publics. En même temps, ils sont partis de la conscience selon laquelle ces Canadiens français peu fortunés et peu cultivés n'avaient pas atteint la maturité artistique suffisante pour pouvoir apprécier la musique classique la plus sérieuse et élevée, d'où leur intérêt pour l'éducation et la vulgarisation. La question de l'écart entre la musique artistique à laquelle l'orchestre aspire et le goût du public – « réalités culturelles » du peuple, selon les mots de Pelletier (1972 : 180) – va se poser de manière récurrente, comme nous avons vu dans les troisième et quatrième chapitres en retraçant l'histoire de la diversification de sa programmation.

L'élite québécoise et montréalaise des années 1960 était motivée par une logique similaire, quand elle a cherché à affirmer la fierté nationale de sa communauté en mettant en valeur l'art, ce qui lui permettrait également d'afficher la modernité de la ville. Or, dans la mouvance de la démocratisation rapide de la société et la montée en puissance de la revendication nationale des Québécois, une partie de la population rejette cette logique et attaque cette politique de prestige, en prenant position contre les élites en place. Aux yeux des détracteurs de la Place des Arts, l'art qui est en réalité la culture savante et légitime reconnue comme artistique par la classification traditionnelle ne porte plus la valeur universelle que tout le monde doit assimiler, puisque cet art ne profite pas à tout le monde et surtout pas à ce que ces détracteurs appellent le peuple qui devrait pourtant représenter la communauté mais qui était oublié dans le projet conçu pour profiter à l'élite. Les adversaires de la Place des Arts demandaient la modernité et la démocratie qui assumerait la spécificité locale.

Selon la logique de l'élite qui prenait l'initiative de la politique de prestige, gagner le rang de métropole moderne sur l'échelle internationale en se dotant de la capacité d'approprier la valeur universelle portée par l'art permettait aux Québécois d'affirmer leur fierté nationale. Or, avec l'aspiration grandissante de la population à une société plus démocratique, ce projet est devenu miroir de multiples frontières qui divisaient la société québécoise de l'époque. La valeur internationale et universelle embrassée par

les partisans de la Place des Arts est dénoncée par ses opposants comme allant à l'encontre du bien-être du peuple qui ne s'y identifiait pas et dont la voix revendicative se faisait désormais entendre dans l'espace public. Les clivages qui apparaissaient autour de la Place des Arts étaient d'abord linguistiques et culturels au niveau du conflit syndical, mais ils sont devenus éminemment politiques dans le contexte particulier du Québec de la Révolution tranquille. La représentation du conflit dans l'espace public était celle de l'opposition entre la valeur internationale portée par l'élite perçue comme capitaliste et fortement anglophone, d'un côté, et le peuple francophone et québécois qui devrait représenter la communauté nationale, de l'autre. Aux yeux de leurs détracteurs, la Place des Arts et sa festivité inaugurale en particulier représentaient l'inégalité et l'injustice imposées au peuple par l'élite qui profitait des rapports de forces asymétriques. Et dans ce schéma d'opposition, la musique classique, culture légitime par excellence, se rangeait aux côtés de l'élite. La coïncidence entre les frontières esthétiques et les frontières socioéconomiques, observée dans diverses villes en Occident aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, a été rendue aussi visible pour la première fois au Québec, en s'articulant avec les lignes de fracture linguistique, politique et nationale, au moment où la démocratie est devenue la valeur prioritaire promue par les pouvoirs publics et revendiquée de plus en plus par la population. On se demandait qui devrait bénéficier de la culture dans une société qui se veut démocratique, d'autant plus qu'elle était désormais soutenue par les budgets du gouvernement qui promouvait la démocratisation de la culture. Ce contexte aurait dû amener l'OSM à réfléchir à son orientation et même à sa philosophie qui guidaient sa motivation décisionnelle, alors qu'il se trouvait dans l'inauguration de la Place des Arts du côté des bourgeois capitalistes face aux manifestants qui, eux, se revendiquaient du peuple et de la nation, et qu'il était le premier locataire privilégié de sa grande salle de concert. La collaboration avec des vedettes de la chanson québécoise, qui a débuté à la fin des années 1960, aurait pu être ainsi une conséquence du constat de la nécessité de devenir un orchestre pour tout le monde, essayant de dépasser les frontières esthétiques et socioéconomiques. Aujourd'hui, la recherche d'un équilibre entre le désir de performer

le répertoire classique – « l'essence de ce qu'on est » – qui constitue sa fonction originelle et dont la compétence professionnelle est évaluée selon un critère universel, sinon international, d'une part, et le besoin d'obtenir le soutien de la communauté dans laquelle un orchestre symphonique se situe, de l'autre, est loin d'être une spécificité de l'OSM. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce mémoire, le secteur entier s'interroge sur cette problématique et beaucoup d'orchestres donnent des concerts populaires de divers types.

Mais le Québec, communauté qui se définit comme à la fois petite sur le continent nord-américain et unique du point de vue linguistique, culturel et politique, constitue tout aussi bien un contexte indéniablement spécifique pour l'existence de l'OSM. Ses concerts populaires, et surtout ceux qui sont présentés avec des artistes actifs au Québec et conçus pour le public québécois, rendent visible l'affirmation de cette spécificité locale par l'orchestre. Ce type de concerts apparaissait dès la fin des années 1960 et est présenté ces dernières années de façon plus régulière avec la série « OSM Pop ». Pour l'orchestre, ses concerts populaires et cette série en particulier constitueraient une occasion de mettre de l'avant la proximité avec la communauté locale, relation même unique avec celle-ci, par rapport, par exemple, à des orchestres qui achètent et présentent des concerts populaires « clef en main ». Il montre ainsi ses efforts de dépasser au moins quelques-unes des frontières symboliques et sociales qui traversent la société québécoise. Rappelons cependant que la combinaison entre le populaire et la spécificité québécoise n'a pas été toujours un choix acquis : ce type de concerts a disparu de sa programmation à certains moments de son histoire et l'orchestre s'est penché parfois plus vers le pop « universel ». Si la série « OSM Pop » nous semble témoigner de la stabilisation de ce type de concerts dans l'ensemble de la programmation de l'OSM résultante de la reconnaissance de son importance de la part de l'orchestre, c'est un choix délibérément assumé suite à des essais et des tâtonnements. Il serait probable que ce format, qui semble un succès convaincant, change ou disparaisse comme les autres séries présentées dans le passé, étant donné

surtout le manque de constance qui caractérise ses concerts populaires, remarqué dans le quatrième chapitre.

L'OSM a besoin de « se rapprocher de la communauté », puisqu'il a besoin du soutien de la population, certes, en raison de ses fortes relations avec les gouvernements et plus particulièrement des subventions qu'ils lui accordent, ainsi que de son besoin des recettes de ventes des billets de concert. Mais en plus de cela, les acteurs de l'orchestre qui produisent et présentent la musique dans le contexte très particulier du Québec pourraient désirer sentir la proximité avec elle, même si le lien entre la conscience de la spécificité de la communauté locale et le désir de s'en rapprocher n'est pas automatique ni évident.

La requête d'équilibre entre l'identité esthétique et sociale ne semble pourtant pas faire disparaître les frontières musicales qui orientent la programmation de concerts des orchestres symphoniques. D'abord et tout simplement, différents genres ne sont pas mélangés dans un même concert. On n'entend jamais non seulement Mahler et les Cowboys Fringants dans une même soirée, mais divers types de populaire ou non classique ne sont pas présentés l'un à côté de l'autre non plus, et cela nous paraît une évidence rien que pour la cohérence musicale d'un concert : on ne mélange pas non plus tout et n'importe quoi dans un concert purement classique. Chaque concert se caractérise par la nature de la musique qu'il présente et a un public cible. Les acteurs qui participent à la production des concerts constatent une différence assez nette entre le public du concert classique traditionnel et celui du concert pop.

Nos entretiens ont révélé la différenciation des concerts qui apparaissait dans les procédures distinctes de leur production, que ce soit le marché des concerts populaires « clef en main » ou l'équipe spécifiquement dédiée à la conception des concerts de la série pop dans le cas de l'OSM. Ce phénomène illustre des frontières esthétiques et pratiques entre les concerts populaires conçus par ces voies et le répertoire classique

auquel l'orchestre symphonique est originellement destiné. En même temps, dans le cas de l'OSM, les concerts qui sortent du cadre du concert classique typique, en se mariant avec une autre discipline artistique comme le cinéma ou le conte par exemple, tout en présentant des pièces principalement classiques, sont conçus sous la responsabilité de la directrice de programmation qui consulte le directeur musical. Cette division du travail atteste que ce type de concerts est moins éloigné du classique que la série pop, et ce schéma de différenciation entre plusieurs types de concerts populaires ou non classiques semble correspondre à la perception des musiciens, qui considèrent que la musique de film se rapproche du classique, par exemple.

Nous avons également identifié une variation des sources de la satisfaction professionnelle des musiciens selon les types de concerts. Dans le cas des concerts populaires, leurs rapports avec le public constituent au moins une partie de leur satisfaction. Ils se plaisent à voir la réaction positive du public et à se sentir plus proches de la communauté. Quant à la joie transcendante qu'ils éprouvent à jouer des chefs-d'œuvre classiques, elle peut sembler un plaisir intrinsèque qui ne dépend pas de la réaction du public.

Le degré et la nature de la satisfaction de jouer des concerts populaires varient selon les musiciens, mais cette variation n'apparaît pas comme dépendante du jugement de valeur qui qualifie le classique supérieur au populaire. Selon certains, s'ils n'aiment pas jouer des concerts populaires, ce n'est pas parce que le populaire est inférieur au classique, mais parce que la qualité originelle de celui-ci ne peut pas s'exprimer en orchestre symphonique.

Nous nous demandons si les frontières ainsi persistantes entre les genres musicaux ou la différenciation entre eux qui en découle conserve encore la hiérarchie de valeur portée par la classification traditionnelle qui distinguait la musique véritablement artistique de la musique consommée comme divertissement commercial. H. Becker a

avancé que les mondes de l'art s'ingénient à décider ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, à distinguer celui qui est artiste et celui qui ne l'est pas : art étant un titre honorifique, il est avantageux de pouvoir appeler ce qu'on fait par ce nom et souvent les gens veulent que ce qu'ils font soit ainsi étiqueté (2009 [1982] : 36-37). Dans l'histoire du jazz, sa présentation dans des salles de concert généralement réservées à la musique savante européenne, dont les premiers cas aux États-Unis remontent autour de 1940, signifiait, pour les musiciens et les passionnés de ce genre, un nouveau statut légitime (Lopes, 2002 : 166). En analysant une œuvre de crossover entre l'opéra et le rock, D. Trottier estime que l'interprétation par ou avec le classique permet à un genre populaire de s'inscrire dans un art légitime et officiel (2017 : 139-140, 142). Beauchemin, Maignien et Duguay soulignent que de multiples collaborations entre l'OSM et des vedettes de la chanson populaire québécoise sont avantageuses pour les parties prenantes, l'orchestre pouvant ainsi attirer un nouveau public tout en agissant « comme une instance de consécration pour les artistes populaires » (2020 : 242). Or, si on consacre quelque chose, il y a une différence hiérarchique entre ce qui est consacré et ce qui ne l'est pas. La collaboration avec cette vénérable institution – en plus à la Maison Symphonique, une des meilleures salles de concerts en Amérique du Nord – amène-t-elle à reconnaître la chanson populaire comme de l'art et la chanteuse ou le chanteur comme véritable artiste? Ces deux derniers arguments reconnaissent à la musique classique un pouvoir symbolique qui lui permet de fonctionner comme une instance de légitimation. Si elle peut élever la valeur d'autres genres musicaux, c'est parce qu'elle est considérée comme supérieure et plus valorisante.

L'orchestre symphonique du XXI<sup>e</sup> siècle jouant des versions arrangées de Frank Zappa ou de Madonna, les frontières entre la musique classique et la musique populaire ne sont pas complètement étanches. Mais elles ne se sont pas érodées non plus. Nos entretiens révèlent qu'elles persistent sur le plan pratique apparaissant dans la programmation et la procédure de production des concerts, ainsi que dans la perception

des acteurs que nous avons retenue dans le quatrième chapitre, même si la classification est devenue moins hiérarchique et plus horizontale. Ce que DiMaggio qualifiait de « déclassification culturelle – effritement et affaiblissement de la classification rituelle » (1987 : 452) nous semble pertinent, s’agissant de la classification artistique moins hiérarchique et moins universelle. Suite à la multiplication de styles et de genres en musique, ainsi qu’à la dispersion des sources de contrôle résultante de l’avènement d’une société plus égalitaire, la classification est devenue moins hiérarchique. T. Dowd et ses collègues ont fait remarquer l’érosion de la high culture aux États-Unis. Si le jugement high/low s’est affaibli, les frontières persistent en termes non plus de hiérarchie, mais en se traduisant par la différenciation dans les pratiques et la perception faites par des acteurs.

Pour prolonger la portée naturellement limitée du présent mémoire, il serait intéressant d’élargir l’échelle d’analyse aux niveaux québécois, canadien et international, afin d’identifier les spécificités locales de nos résultats ainsi que ce qui ressort comme certaines généralités. S’agissant de l’évolution de la classification des genres musicaux et des frontières entre ceux-ci, la perception des musiciens d’orchestre plus jeunes, ainsi que celle des acteurs d’autres secteurs que l’orchestre symphonique et d’autres genres que le classique, pourraient ouvrir une nouvelle perspective. Et avant tout, nous allons continuer à observer le sort des concerts populaires de l’OSM qui devraient sans doute changer, étant donné non seulement le manque de constance de la pratique, mais aussi le changement de la direction musicale qui devrait porter des incidences sur les approches artistique et programmatique de l’orchestre, ainsi que la crise sanitaire qui bouleverse totalement tous les mondes de l’art.

## ANNEXE A

### CONCERTS ET RÉCITALS DONNÉS PAR L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTREAL DURANT L'ANNÉE 2017-2018<sup>74</sup>

(En noir : production osm / en rouge : production externe / en vert : concerts gratuits /  
en bleu : concerts privés, de reconnaissance et bénéfice)

Total : 160 concerts et récitals

114 concerts en saison régulière

- 52 concerts de série régulière
- 11 concerts hors-série (concert d'ouverture - 2 représentations ; concert de clôture  
Beethoven - 2 représentations ; Festival Science de la science-fiction - 2 concerts ;  
Festival Beethoven - 2 concerts ; Festival nordique - 3 concerts)
- 1 orchestre invité : Orchestre Mariinsky de Saint-Petersbourg
- 1 concert Hommage au 50<sup>ème</sup> anniversaire des Cégeps
- 7 concerts OSM Pop (dont une supplémentaire)
- 3 Jeux d'enfants (3 programmes)
- 11 Matinées jeunesse (4 programmes)
- 3 récitals en collaboration avec Pro Musica (3 programmes)
- 5 concerts de musique de chambre à la salle Bourgie en collaboration avec la

---

<sup>74</sup> Source : OSM, *Rapport annuel*, 2017-2018 : 10.

#### Fondation Arte Musica

- 5 concerts du temps des fêtes (2 programmes)
- 1 concert éclat (concert à l'aveugle)
- 4 récitals d'orgue
- 1 concert du Chœur de l'OSM
- 1 concert bénéfice Bal des enfants
- 1 concert pour le Bal d'une nuit d'été
- 2 concerts de musique de chambre dans les maisons de la culture de Montréal
- 1 concert de musique de chambre - Maison culturelle et communautaire de Montréal-Nord
- 3 concerts avec l'humoriste André Sauven en collaboration avec Juste pour rire
- 1 concert privé pour clients et employés BMO

#### 42 concerts en saison estivale

- 31 concerts au cours du Festival OSM Virée classique : 7 concerts d'orchestre et 24 concerts de musique de chambre
- 1 concert gratuit au Parc olympique (Schérazade)
- 3 concerts gratuits dans les parcs (Brossard, Montréal et Tremblant)
- 2 concerts au Festival international de Lanaudière
- 2 concerts dans le cadre des Francofolies de Montréal
- 1 concert au Festival international de la chanson de Granby – 50<sup>ème</sup> anniversaire
- 1 concert bénéfice pour la Fondation de l'Église de Saint-Eustache
- 1 concert au Centre Leonardo da Vinci

#### 4 concerts à l'extérieur du Québec

- 1 concert au Carnegie Hall de New York
- 1 concert à Toronto
- 2 concerts en Europe (Cracovie et Festival de Salzbourg)

## ANNEXE B

### DOCUMENTS DE CONSCTEMENT

#### Directrice de la programmation

#### *Description du projet et de ses objectifs*

Ce mémoire de maîtrise vise à porter un nouvel éclairage sur la place de la musique dite populaire dans la programmation de concerts symphoniques, en s'intéressant plus particulièrement à l'expérience et la perception des acteurs de l'orchestre. La présence de la musique populaire dans la programmation symphonique n'a pas été étudiée sous cet angle, les travaux précédents l'ayant abordée principalement pour connaître le comportement du public. Pour effectuer cette recherche, je prends comme exemple le cas de l'Orchestre Symphonique de Montréal. En plus d'étudier ses documents d'archives, je vais interviewer quelques administrateurs, musiciens et membres de conseil d'administration de l'orchestre, afin de connaître leur expérience et leur point de vue à ce sujet. Les activités de recherche impliquant des entretiens étant actuellement proscrites par l'Université, ceux du présent projet auront lieu à distance et en ligne (par le Skype par exemple) si cette interdiction n'est pas levée avant. Le nombre prévu de personnes à rencontrer est de quatre ou de cinq.

#### *Nature et durée de votre participation*

La chercheuse rencontrera chaque participant(e) indépendamment et une fois. Elle

posera ses questions sur votre activité professionnelle, surtout concernant la programmation de la musique populaire par l'OSM (la liste des questions prévues vous sera envoyée avant l'entretien). Chaque entretien dura entre 45 minutes et une heure et aura lieu à l'endroit que vous aurez choisi. Les activités de recherche impliquant des entretiens étant actuellement proscrites par l'Université, le nôtre aura lieu à distance et en ligne (par le Skype par exemple) si cette interdiction n'est pas levée avant. Les entretiens seront enregistrés en audio (pas en vidéo), pour être transcrits par la suite par la chercheuse.

#### *Avantages liés à la participation*

Vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude. Toutefois, vous aurez contribué à apporter un nouvel éclairage sur l'activité artistique de l'orchestre symphonique, ce qui aurait également aidé à produire une nouvelle connaissance scientifique.

#### *Risques liés à la participation*

Veillez noter que si vous acceptez de participer à la présente recherche, vous perdrez le temps pour le déplacement (si nous nous rencontrons physiquement) et l'entretien. Veillez noter que votre nom et votre fonction étant connus dans des publications de l'OSM, vous pourriez être identifiable même si je ne vous cite pas nommément dans mon mémoire. Si vous le trouvez opportun, je mentionnerai vos propos comme ceux d'« une des personnes d'administration qui participent au comité de programmes » au lieu de désigner le nom de poste, afin de rendre l'identification moins facile. Malgré cette mesure, votre risque d'être identifiée ne me semble pas disparaître. Veuillez le prendre en considération pour décider de participer ou non à ma recherche. Au contraire, si vous souhaitez être nommée, je ferai ainsi. Toutefois, je m'engage à ne pas publier les renseignements que vous préférerez garder confidentiels. Les noms et les

informations relatifs à votre parcours professionnel ne seront publiés qu'avec votre consentement. Sinon, les renseignements que vous me donnerez demeureront confidentiels. Avant la fin de la rédaction, je vous montrerai les parties qui vous concernent afin d'obtenir votre accord pour le dépôt du mémoire.

### *Confidentialité*

Excepté celles que vous aurez autorisé à la chercheuse d'écrire dans son mémoire de maîtrise, vos informations personnelles ne seront connues que de celle-ci, responsable du présent projet, et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. La transcription de votre entretien vous sera communiquée par le courriel pour être relue. L'accès à chaque document de transcription sera protégé par un mot de passe qui vous sera communiqué séparément. Les transcriptions ainsi que le mot de passe demeureront accessibles seulement à la chercheuse et au (à la) participant(e) de chaque entretien. Les entretiens transcrits seront codés et seule la chercheuse connaîtra le code attribué à chaque participant(e). Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs aux entretiens seront conservés sous clef durant la durée de l'étude. Si vous le lui autorisez, après le dépôt de son mémoire de maîtrise, la chercheuse pourra continuer à travailler sur le même sujet en utilisant vos informations pour ses futures recherches. L'ensemble des documents seront détruits cinq ans après la fin des études de maîtrise de la chercheuse.

Je consens que Miho Matsunuma utilise mes informations pour ses recherches ultérieures qui seront préalablement évaluées par un comité d'éthique de la recherche.

### *Participation volontaire et retrait*

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous

décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Miho Matsunuma verbalement ; toutes les données vous concernant seront détruites.

### *Indemnité compensatoire*

Veillez noter qu'aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

### *Des questions sur le projet?*

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Miho Matsunuma (matsunuma.miho@courrier.uqam.ca ; 5145883087)

Jean-François Côté, directeur de mémoire, professeur titulaire du département de sociologie (cote.jean-francois@uqam.ca ; 514-987-3000, poste 8782)

### *Des questions sur vos droits ?*

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM : cerpe.fsh@uqam.ca ; 514-987-3000, poste 3642.

### *Remerciements*

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

### *Consentement*

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

*Engagement du chercheur*

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire ; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard ; (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus ; (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

## Musiciens

### *Description du projet et de ses objectifs*

Ce mémoire de maîtrise vise à porter un nouvel éclairage sur la place de la musique dite populaire dans la programmation de concerts symphoniques, en s'intéressant plus particulièrement à l'expérience et la perception des acteurs de l'orchestre. La présence de la musique populaire dans la programmation symphonique n'a pas été étudiée sous cet angle, les travaux précédents l'ayant abordée principalement pour connaître le comportement du public. Pour effectuer cette recherche, je prends comme exemple le cas de l'Orchestre Symphonique de Montréal. En plus d'étudier ses documents d'archives, je vais interviewer quelques administrateurs et musiciens de l'orchestre, afin de connaître leur expérience et leur point de vue à ce sujet. Les activités de recherche impliquant des entretiens étant actuellement proscrites par l'Université, ceux du présent projet auront lieu à distance et en ligne (par le Skype par exemple) si cette interdiction n'est pas levée avant. Le nombre prévu de personnes à rencontrer est de quatre ou de cinq.

### *Nature et durée de votre participation*

La chercheuse rencontrera chaque participant(e) indépendamment et une fois. Elle posera ses questions sur votre activité professionnelle, surtout concernant la programmation de la musique populaire par l'OSM (la liste des questions prévues vous sera envoyée avant l'entretien). Chaque entretien dura entre 45 minutes et une heure et aura lieu à l'endroit que vous aurez choisi. Les activités de recherche impliquant des entretiens étant actuellement proscrites par l'Université, le nôtre aura lieu à distance et en ligne (par le Skype par exemple) si cette interdiction n'est pas levée avant. Les entretiens seront enregistrés en audio (pas en vidéo), pour être transcrits par la suite par

la chercheuse.

### *Avantages liés à la participation*

Vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude. Toutefois, vous aurez contribué à apporter un nouvel éclairage sur l'activité artistique de l'orchestre symphonique, ce qui aurait également aidé à produire une nouvelle connaissance scientifique.

### *Risques liés à la participation*

Veillez noter que si vous acceptez de participer à la présente recherche, vous perdrez le temps pour le déplacement (si nous nous rencontrons physiquement) et l'entretien. Dans mon mémoire, je mentionnerai seulement la catégorie globale d'instrument (corde / vent) et l'ancienneté relative (expérimenté / jeune) des musicien(ne)s participant(e)s, et ce en évitant de mentionner ces deux éléments en même temps, afin de rendre l'identification des participant(e)s moins facile. Si cette mesure s'avère inefficace au cours de la rédaction, je ne mentionnerai pas ces facteurs. J'essaierai ainsi de diminuer votre risque d'être identifié, mais il est possible qu'il demeure toujours. Veuillez le prendre en considération pour décider de participer ou non à ma recherche. Toutefois, je m'engage à ne pas publier les renseignements que vous préférerez garder confidentiels. Les noms et les informations relatifs à votre parcours professionnel ne seront publiés qu'avec votre consentement. Sinon, les renseignements que vous me donnerez demeureront confidentiels. Avant la fin de la rédaction, je vous montrerai les parties qui vous concernent afin d'obtenir votre accord pour le dépôt du mémoire.

### *Confidentialité*

Excepté celles que vous aurez autorisé à la chercheuse d'écrire dans son mémoire de

maîtrise, vos informations personnelles ne seront connues que de celle-ci, responsable du présent projet, et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. La transcription de votre entretien vous sera communiquée par le courriel pour être relue. L'accès à chaque document de transcription sera protégé par un mot de passe qui vous sera communiqué séparément. Les transcriptions ainsi que le mot de passe demeureront accessibles seulement à la chercheuse et au (à la) participant(e) de chaque entretien. Les entretiens transcrits seront codés et seule la chercheuse connaîtra le code attribué à chaque participant(e). Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs aux entretiens seront conservés sous clef durant la durée de l'étude. Si vous le lui autorisez, après le dépôt de son mémoire de maîtrise, la chercheuse pourra continuer à travailler sur le même sujet en utilisant vos informations pour ses futures recherches (case à cocher ci-dessous). L'ensemble des documents seront détruits cinq ans après la fin des études de maîtrise de la chercheuse.

Je consens que Miho Matsunuma utilise mes informations pour ses recherches ultérieures qui seront préalablement évaluées par un comité d'éthique de la recherche.

#### *Participation volontaire et retrait*

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Miho Matsunuma verbalement ; toutes les données vous concernant seront détruites.

#### *Indemnité compensatoire*

Veillez noter qu'aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

#### *Des questions sur le projet?*

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Miho Matsunuma (matsunuma.miho@courrier.uqam.ca ; 5145883087)

Jean-François Côté, directeur de mémoire, professeur titulaire du département de sociologie (cote.jean-francois@uqam.ca ; 514-987-3000, poste 8782)

*Des questions sur vos droits ?*

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM : cerpe.fsh@uqam.ca ; 514-987-3000, poste 3642.

*Remerciements*

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

*Consentement*

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer

en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

*Engagement du chercheur*

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire ; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard ; (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus ; (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom Nom

---

Signature

---

Date

## ANNEXE C

### GRILLES DES QUESTIONS

#### Directrice de la programmation

1. Votre formation académique (formation en musique, ou non ; formation en management des arts, ou non) et votre parcours professionnel.
2. Comment les décisions concernant la programmation de concert sont-elles prises dans le comité de programme? Quel rôle jouez-vous dans les prises de décision? Quel rôle joue chaque membre du comité? Les procédures décisionnelles varient-elles en fonction des types de concerts (série régulière, pops, cinéma, estival, etc.)?
3. Quels sont les objectifs du concert de la musique populaire? Stratégie de marketing, ouverture de l'orchestre à tout le monde?
4. Le public de concerts populaires est-il différent de celui de concerts réguliers? Autrement dit, les concerts populaires sont-ils conçus pour leur propre public?
5. Comment percevez-vous l'équilibre entre différents genres musicaux joués par l'orchestre, compte tenu des goûts du public, de la nécessité d'élargir le public et de s'enraciner dans la communauté montréalaise, ainsi que de la poursuite de l'excellence artistique?

6. Comment percevez-vous la préférence des musiciens selon les genres musicaux?
7. A votre avis, y a-t-il des spécificités québécoises des concerts symphoniques « pops » par rapport au même type de concerts donnés ailleurs? Par exemple, caractéristique des artistes invités, leur popularité auprès du public?
8. Comment appréhendez-vous l'évolution de la programmation qui a surgi au cours de votre expérience à l'OSM et de l'histoire de l'orchestre? Pensez-vous qu'il y avait des changements importants dans la philosophie ou l'orientation de la programmation? Pensez-vous que l'importance de la musique populaire a changé?

### Musiciens

1. Votre parcours professionnel
2. Pourquoi, à votre avis, l'orchestre joue-t-il aussi de la musique populaire alors que cette formation musicale s'est constituée pour jouer du classique? (pour la « musique populaire », je pense à ceux qui n'entrent pas dans le répertoire traditionnel ni dans la musique contemporaine symphonique : je pense notamment à la série « OSM Pop » mais aussi au ciné-concert, concert pour les enfants et pour la famille, concert Noël, etc.)
3. Appréciez-vous de jouer de la musique populaire dans l'orchestre? (avez-vous une préférence particulière? (compositeur, morceaux, époque, etc.))

4. Votre engagement artistique varie-t-il en fonction des genres musicaux, de degrés d'exigence technique?
  
5. Quels sont les facteurs importants pour votre satisfaction professionnelle? Le répertoire que vous jouez à l'orchestre a-t-il une importance? Quel type de concert, ou quel type d'activité, vous satisfait le plus?
  
6. Comment appréciez-vous la programmation de l'OSM?
  
7. A votre avis, quels sont les facteurs importants pour concevoir de bons programmes pour l'OSM? Excellence artistique, ouverture au public montréalais, ou autres?
  
8. Comment appréhendez-vous l'évolution de la programmation qui a surgi au cours de votre expérience à l'OSM (et de l'histoire de l'orchestre, éventuellement), concernant la musique populaire en particulier? Pensez-vous que son importance a changé?

## BIBLIOGRAPHIE

### Articles et ouvrages

- Abeles, H. and M. Hafeli (2014). Seeking Professional Fulfillment: US Symphony Orchestra Members in Schools. *Psychology of Music*, 42(1), p. 35-50.
- Accominotti, F., A. Storer and S. R. Khan (2018). How Cultural Capital Emerged in Gilded Age America: Musical Purification and Cross-Class Inclusion at the New York Philharmonic. *American Journal of Sociology*, 123(6), p. 1743-1783.
- Adenot, P. (2008). *Les musiciens d'orchestre symphonique : de la vocation au désenchantement*. Paris : L'Harmattan.
- Adorno, T. (2009). *Introduction à la sociologie de la musique : Douze conférences théoriques. Nouvelle édition revue*. Genève : Éditions Contrechamps.
- Alexander, J. C. (2004). Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy. *Sociological Theory*, 22(4), p. 527-572.
- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of Art: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford and Malden: Blackwell.
- Allmendinger, J. and J. R. Hackman (1996). Organizations in Changing Environments: The Case of East German Symphony Orchestras. *Administrative Science Quarterly*, 41(3), p. 337-369.
- Allmendinger, J., J. R. Hackman and E. V. Lehman (1996). Life and Work in Symphony Orchestras. *The Musical Quarterly*, 80 (2), p. 194-219.
- Andrew, C., M. Gattinger, M. S. Jeannotte and W. Straw (eds) (2005). *Accounting for Culture: Thinking through Cultural Citizenship*. Ottawa: University Ottawa

Press.

Atkinson, W. (2011). On the Performing Arts: Omnivorosity Debunked, Bourdieu Buttressed. *Poetics*, 39, p. 169-186.

Audet, C. et D. Saint-Pierre (dir) (2009). *Tendances et défis des politiques culturelles : Analyses et témoignages*. St-Foy : Presses de l'Université Laval.

— (2010). *Tendances et défis des politiques culturelles : cas nationaux en perspective*. St-Foy : Presses de l'Université Laval.

Barrière, M., C. Caron et F. Roy (dir) (2013). *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique, de Lomer Gouin à la Révolution tranquille* (p. 143-161). St-Foy : Presses de l'Université Laval.

Baumol, W. J. and W. G. Bowen (1965). On the Performing Arts: the Anatomy of Their Economic Problems. *The American Economic Review*, 55(1/2), p. 495-502.

— (1966). *Performing Arts, the Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: New York Twentieth Century Fund.

Beauchemin, W.-J., N. Maignien et N. Duguay (2020). *Portraits d'institutions culturelles montréalaises. Quels modes d'action pour l'accessibilité, l'inclusion et l'équité ?* St. Foy : Presses de l'Université Laval.

Beaudet, G. (2015). Les équipements culturels au cœur du projet urbain : La Place des Arts, un projet bien de son temps. Dans Poissonat, L. (dir), *50 ans de la Place des arts* (p. 73-94). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Becker, H. S. (2008 [1982]). *Art Worlds. 25<sup>th</sup> Anniversary Edition Updated and Expanded*. Berkeley: University of California Press.

Belfiore, E. (2002). Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It Really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), p. 91-106.

Bellavance, G. (2008). Where's High? Who's Low? What's New? Classification and Stratification Inside Cultural "Repertoires". *Poetics*, 36, p. 189-216.

- Bellavance G. (dir) (1992). *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*. St-Foy : Les éditions de l'IQRC.
- Bellavance, G. et M. Fournier (1992). Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels. Dans Daigle, G. et G. Rocher (dir), *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis* (p. 511-548). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Bellavance, G et G. Gauthier (2004). A-t-on réussi de démocratiser la culture? Dans Venne, M. (dir), *L'annuaire du Québec* (p. 520-531). Montréal : Éditions Fides.
- Bellavance, G. et Ch. Poirier (2012). Chapitre 35. Champ culturel et espace montréalais (II) : une agglomération culturelle en transition. Dans Fougères, D. (dir), *Histoire de Montréal et sa région. Tome II. De 1930 à nos jours* (p. 1321-1364). St. Foy : Presses de l'Université Laval.
- Bellavance, G. et J. Roberge (2013). Le Conseil des arts et des lettres du Québec : une analyse de son environnement institutionnel et financier. *Bulletin d'histoire politique*, 21(2), p. 136-150.
- Bellavance, G, M. Valex et M. Ratté (2004). Le goût des autres : Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores. *Sociologie et sociétés*, 36(1), p. 27-57.
- Bennett, T., M. Savage, E. B. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal and D. Wright (2009). *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge.
- Benzecry, C. E. (2018). An Opera House for the “Paris of South America”: Pathways to the Institutionalization of High Culture. In Dorin, S. (dir), *Dechiffrer les publics de la musique classique* (p. 145-173). Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Blanchet, A. et A. Gotman (2015). *L'entretien*. Paris : Armand Colin.
- Bödeker, H. E. (2002). Introduction. Dans Bödeker, H. E., M. Werner et P. Veit (dir), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (p. 3-7). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- Bödeker, H. E. et P. Veit (dir) (2007). *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920*. Berlin : BWV.
- Bödeker, H. E., M. Werner et P. Veit (dir) (2002). *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Boerner, S., D. Krause and D. Gebert (2004). Leadership and Co-operation in Orchestras. *Human Resource Development International*, 7(4), p. 465-479.
- Boisvert, D. (2013). *Médiation de la musique classique au Québec : de la scène à la salle* (Mémoire de maîtrise en communication). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://central.bac-lac.gc.ca/item?id=TC-QMUQ-5937&op=pdf&app.=Library> (consulté le 22 mai 2021)
- Botstein, L. (2004). Music of a Century: Museum Culture and the Political Subsidy. In Cook, N. and A. Pople (eds), *Cambridge History of Twentieth Century Music* (p. 40-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique*, 22, p. 49-126.
- (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de minuit.
- (1980). *Questions de sociologie*. Paris : Éditions de minuit.
- (1993). Effets de lieu. Dans Bourdieu, P. (dir), *La misère du monde* (p. 249-262). Paris : Seuil.
- (2005 [1992]). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Boutin, G. (2018). *L'entretien de recherche qualitative : Théorie et pratique* (2<sup>e</sup> édition). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Breda, J. and P. Kulesa (1999). Stress and Job Satisfaction among Symphony Musicians. Research Studies Series, no. 2 (unpublished report). Evanston (IL): Symphony Orchestra Institute.

- Brodsky, W. (2006). In the Wings of British Orchestras: A Multi-Episode Interview Study among Symphony Players. *Journal of Occupational and Organizational Psychology*, 79, p. 673-690.
- Broyles, M. (1992). *“Music of the Highest Class”: Elitism and Populism in Antebellum Boston*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bryson, B. (1996). Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, 61, p. 884-900.
- (2016). Symbolic Boundaries. In Inglis, D. and A.-M. Almila (eds), *The Sage Handbook of Cultural Sociology* (p. 349-362). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Buch, E. (2018). La musique classique est-elle un genre? Quelques remarques sur les pratiques de catégorisation à l'ère numérique. Dans Dorin, S. (dir), *Dechiffrer les publics de la musique classique* (p. 4-12). Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Bull, A. and C. Scharff (2017). ‘McDonald’s Music’ Versus ‘Serious Music’: How Production and Consumption Practices Help to Reproduce Class Inequality in the Classical Music Profession. *Cultural Sociology*, 11(3), p. 283-301.
- Cardinal, C. (2013). L'influence d'André Malraux sur l'implantation du ministère des Affaires culturelles. *Bulletin d'histoire politique*, 21(2), p. 114-122.
- Cardinal, J. et S. Lapierre (1999 [1997]). Michelle Courchesne et l'OSM (1999). Cas présenté aux HEC Montréal. Montréal : Écoles des Hautes Études Commerciales.
- Cha, J. (2015). Du rêve moderniste au Quartier des spectacles. La trajectoire formelle et idéale de l'esplanade de la Place des Arts. Dans Poissant, L. (dir), *50 ans de la Place des arts* (p. 31-72). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Chan, T. W. (ed) (2010). *Social Status and Cultural Consumption*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chan, T. W. and J. H. Goldthorpe (2005). The Social Stratification of Theatre, Dance and Cinema Attendance. *Cultural Trends*, 14 (3), p. 193-212.

- (2007a). Social Stratification and Cultural Consumption: The Visual Arts in England. *Poetics*, 35(2-3), p. 168-190.
- (2007b). Social Stratification and Cultural Consumption: Music in England. *European Sociological Review*, 23(1), p. 1-19.
- Chiapello, È. (1998). *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*. Paris : Métailié.
- Citron, M. J. (2000 [1993]). *Gender and the musical canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Colbert, F. (2002). Le marketing et la gestion des arts. Dans Lemieux, D. (dir), *Traité de la culture* (p. 301-314). St-Foy : Presses de l'Université Laval / Les éditions de l'IQRC.
- (2017). A Brief History of Arts Marketing Thought in North America. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 47(3), p. 167-177.
- Colbert, F. and Y. St-James (2014). Research in Arts Marketing: Evolution and Future Directions. *Psychology & Marketing*, 31(8), p. 566-576.
- Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) (2017). *Rapport annuel de gestion 2016-2017*.
- Cook, N. (1998). *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. And M. Everist (eds) (2001[1999]). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Corcuff, Ph. (2011). *Les nouvelles sociologies* (3<sup>e</sup> édition). Paris : Armand Colin.
- Corkhill, D (2005). A Young Person's Guide to the Orchestral Profession. *British Journal of Music Education*, 22(3), p. 269-285.
- Côté, J.-F. et Bélanger, A. (dir) (2015). *Raymond Williams et les sciences de la culture*. St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Cottrell, S. (2004). *Professional Music-Making in London: Ethnography and*

*Experience*. Aldershot: Ashgate.

Couch, S. (1983). Patronage and Organization Structure in Symphony Orchestras in London and New York. In Kamerman, J. and R. Martorella (eds), *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work* (p. 109-120). New York: Praeger.

Coulangéon, Ph. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question. *Revue française de sociologie*, 44 (1), p. 3-33.

——— (2004a). *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*. Paris : La Documentation française.

——— (2004b). Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète ? *Sociologie et Sociétés*, 36(1), p. 59-85.

——— (2005). *Sociologie des Pratiques Culturelles*. Paris : La Découverte.

——— (2008). Les transformations du marché du travail musical. Dans François, P (dir), *La musique : une industrie, des pratiques* (p. 47-64). Paris : La Documentation française.

——— (2010). Les métamorphoses de la légitimité : Classes sociales et goût musical en France, 1973-2008. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, p. 88-105.

——— (2015). Social Mobility and Musical Tastes: A Reappraisal of the Social Meaning of Taste Eclecticism. *Poetics*, 51, p. 54-68.

Coulangéon, Ph. et J. Duval (dir) (2013). *Trente ans après La distinction de Pierre Bourdieu*. Paris : La Découverte.

——— (2014). *The Routledge Companion to Bourdieu's Distinction*. Oxford: Routledge.

Crawford, G., V. Gosling, G. Bagnall and B. Light (2014). An Orchestral Audience: Classical Music and Continued Patterns of Distinction. *Cultural Sociology*, 8(4), p. 483-500.

- Dahlhaus, C. (1997). *L'idée de la musique absolue : Une esthétique de la musique romantique*. Genève : Éditions Contrechamps.
- Darré, A. (dir) (1996). *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- David-Guillou, A. (2009). Early Musicians' Unions in Britain, France and the United States: on the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry. *Labour History Review*, 74(3), p. 288-304.
- (2013). L'organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIX<sup>e</sup> siècle : vers une nouvelle définition de la profession. *Le Mouvement Social*. 243, p. 9-18.
- DeNora, T. (1991). Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, 97(2), p. 310-346.
- (1995a). Beethoven et l'invention du génie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, p. 36-45.
- (1995b). *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Détrez, C. (2014). *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin.
- DiMaggio, P. (1982a). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. *Media, Culture and Society*, 4, p. 33-50.
- (1982b). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, Part II: The Classification and Framing of American Art. *Media, Culture and Society*, 4, p. 303-322.
- (1982c). Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students. *American Sociological Review*, 47(2), p. 189-201.

- (1986). Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston. In DiMaggio, P. (ed), *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint* (p. 41-61). Oxford and New York: Oxford University Press.
- (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52, p. 440-455.
- (1991). Social Structure, Institutions, and Cultural Goods: The Case of the United States. In Bourdieu, P. and J. S. Coleman (eds), *Social Theory for a Changing Society* (p. 133-155). Boulder (CO) and Oxford: Westview Press.
- (1992). Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera and the Dance, 1900-1940. In Lamont, M. and M. Fournier (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (p. 21-57). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- (1996). Are Museum Visitors Different from Other People? The Relationship between Attendance and Social and Political Attitudes in the United States. *Poetics*, 24, p. 161-180.
- DiMaggio, P. (ed) (1986). *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- DiMaggio, P. and Mukhtar. T. (2004). Arts Participation as Cultural Capital in the United States, 1982-2002: Signs of Decline? *Poetics*, 32, p. 169-194.
- DiMaggio, P. and M. Useem (1978). Cultural Democracy in a Period of Cultural Expansion: The Social Composition of Arts Audiences in the United States. *Social Problems*, 26(2), p. 179-197.
- Dobson, M. C. (2010). New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-attenders at Live Orchestral Concerts. *Journal of New Music Research*, 39(2), p.111-124.
- Donnat, O. (1998). *Les pratiques culturelles des Français, enquête 1997*. Paris : Ministère de la culture et de la communication.
- (2004). Les univers culturels des Français. *Sociologie et sociétés*, 36(1), p. 87-103.

—— (2009). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*. Paris : La Documentation française.

—— (2011). Pratiques culturelles, 1973-2008 : Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. *Culture études*, 7, p.1-36.

Donnat, O. et P. Tolila (dir) (2003). *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Science-Po.

Dorin, S. (dir) (2018). *Dechiffrer les publics de la musique classique / Unraveling classical music audiences : Perspectives comparatives, historiques et sociologiques / Historical, Sociological and Comparative Perspectives*. Paris : Éditions des archives contemporaines.

Dowd, T. J. (2004). Production Perspectives in the Sociology of Music. *Poetics*, 32, p. 235-246.

—— (2007). The Sociology of Music. In Bryant, C. D. and D. L. Peck (eds), *21st Century Sociology* (p. 249-260). Thousand Oaks: Sage Publications.

—— (2011). Production and Producers of Lifestyles: The Fields of Popular and Classical Music in the United States. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 51, p. 113-138.

Dowd, T. J. and K. J. Kelly (2012). Composing a Career: The Situation of Living Composers in the Repertoires of U.S. Orchestras, 2005-2006. In Chris Mathieu. C. (ed), *Careers in Creative Industries* (p. 210-233). London: Routledge.

Dowd, T. J., K. Liddle, K. Lupo and A. Borden (2002). Organizing the Musical Canon: the Repertoires of Major U.S. Symphony Orchestras, 1842 to 1969. *Poetics*, 30, p. 35-61.

Elias, N. (1991). *Mozart sociologie d'un genie*. Paris : Seuil.

*Encyclopédie Canadienne* (en ligne)

Evard, Y. and F. Colbert (2000). Arts Management: A New Discipline Entering the Millennium? *International Journal of Arts Management*, 2(2), p. 4-13.

- Fabiani, J. -L. (2003). Peut-on encore parler de légitimité culturelle? Dans Donnat, O. et P. Tolia (dir), *Le(s) public(s) de la culture* (p. 305-317). Paris : Presses de Sciences Po.
- (2007). *Après la culture légitime : objets, publics, autorités*. Paris : L'Harmattan.
- Flamand, G. (2018). Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930 - 1941). *Les Cahiers de la Société Québécoise de recherche en musique*, 19 (1-2), p. 145-154.
- Flanagan, R. J. (2008). The Economic Environment of American Symphony Orchestras (unpublished report to Andrew W. Mellon Foundation).
- (2010). Symphony Musicians and Symphony Orchestras. In Brown, C., B. Eichengreen and M. Reich (eds), *Labor in the Era of Globalization* (p. 264-294). New York: Cambridge University Press.
- (2012). *The Perilous life of Symphony Orchestras: Artistic Triumphs and Economic Challenges*. New Haven and London: Yale University Press.
- Fleury, L. et F. de Singly (dir) (2011[2007]). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin.
- François, P. (2008a). La formation musicale. Dans François, P (dir), *La musique : une industrie, des pratiques* (p. 35-46). Paris : La Documentation française.
- (2008b). La diffusion de musique savante. Dans François, P (dir), *La musique : une industrie, des pratiques* (p. 83-94). Paris : La Documentation française.
- (2012). Compétence, réseaux et réputation : Le rôle des conservatoires dans l'insertion professionnelle des musiciens. Dans Brandl, E., C. Prévost-Thomas et H. Ravet (dir), *25 ans de sociologie de la musique en France. tome 2. Pratiques, œuvres, interdisciplinarité* (p. 49-62). Paris : L'Harmattan.
- Farchy, J. et D. Sagot-Duvaurox (1994). *Économie des politiques culturelles*. Paris : Presses universitaires de France.
- Gattinger, M. and D. Saint-Pierre (2008). Can National Cultural Policy Approaches Be Used for Sub-National Comparisons? An Analysis of the Québec and Ontario

- Experiences in Canada. *International Journal of Cultural Policy*, 14 (3), p. 335-354.
- (2010). The “Neoliberal Turn” in Provincial Cultural Policy and Administration in Québec and Ontario: The Emergence of ‘Quasi-Neoliberal’ Approaches. *Canadian Journal of Communication*, 35, p. 279-302.
- (2011a). Introduction. Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : Mise en contexte du projet et réflexions initiales obligées. Dans Gattinger, M., D. Saint-Pierre et J.-P. Baillargeon (dir), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : origines, évolutions et mises en œuvre* (p. 11-42). St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- (2011b) (avec la collaboration de : A. Couture Gagnon, A.-M. Autissier, K. Mulcahy et F. Thuriot). L'analyse comparative des politiques culturelles infranationales : réflexion sur le cas canadien. *Loisir et Société / Society and Leisure*, 34(2), p. 149-186.
- Gattinger, M., D. Saint-Pierre et J.-P. Baillargeon (dir) (2011). *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : origines, évolutions et mises en œuvre*. St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Gaunt, H. and M. C. Dobson (2014). Orchestras as “Ensembles of Possibility”: Understanding the Experience of Orchestral Musicians through the Lens of Communities of Practice, *Mind, Culture, and Activity*, 21(4), p. 298-317.
- Gauthier, B. et I. Bourgeois (dir) (2009). *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données. 5<sup>e</sup> édition*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gelleney, S. (1999). Leonard Bernstein on Television. Bringing the Gap between Classical Music and Popular Culture. *Journal of Popular Music Studies*, 11-12(1), p. 48-67.
- Gembris, H., A. Heye and A. Seifert (2018). Health Problems of Orchestral Musicians from a Life-span Perspective: Results of a Large-scale Study. *Music & Science*, 1, p.1-20.
- Gibson, L. (2008). In Defense of Instrumentality. *Cultural Trends*, 17(4), p. 247-257.
- Gilmore, S. (1987). Coordination and Convention: The Organization of the Concert World. *Symbolic Interaction*, 10(2), p. 209-227.

- (1993). Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artists Back into Cultural Analysis. *Sociological Forum*, 8(2), p. 221-242.
- Glynn, M. A. (2000). When Cymbals Become Symbols: Conflict over Organizational Identity within a Symphony Orchestra. *Organizational Science*, 11(3), p. 285-298.
- (2002). Chord and Discord: Organizational Crisis, Institutional Shifts, and the Musical Canon of the Symphony. *Poetics*, 30, p. 63-85.
- Gotham, M. (2014). Coherence in Concert Programming: a View from the U. K. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45(2), p. 293-309.
- Gouvernement du Québec (1978). *La politique québécoise du développement culturel*. Québec : Gouvernement du Québec.
- Gumplowicz, Ph. (1996). Le jazz serait-il de la musique ? Identification d'un art, 1930-1934. Dans Darré, A. (dir), *Musique et politique : Les répertoires de l'identité* (p. 95-110). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Handler, R. (1988). *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hanquinet, L. and M. Savage (eds) (2016). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Oxon and New York: Routledge.
- Harvey, F. (2003). La politique culturelle d'Athanase David, 1919-1936. *Les Cahiers des dix*, 57, p. 31-83.
- (2010). Georges-Émile Lapalme et la politique culturelle du Québec : genèse, projet et désillusion. *Les Cahiers des dix*, 64, p. 1-46.
- (2012). *La vision culturelle d'Athanase David*. Montréal : Del Busso.
- (2013a). Athanase David, précurseur des politiques culturelles au Québec. *Bulletin d'histoire politique*, 21(2), p. 89-106.
- (2013b). Le ministre Hector Perrier et la création du Conservatoire de musique

- de la province de Québec en 1942. In Barrière, M., C. Caron et F. Roy (dir), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique, de Lomer Gouin à la Révolution tranquille* (p. 143-161). St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- (2018). Le gouvernement de Robert Bourassa et la culture, 1970-1976. 1<sup>ère</sup> partie : la souveraineté culturelle. *Les cahiers des dix*, 72, p. 291-326.
- Hennion, A. (2001). Music Lovers: Taste as Performance. *Theory, Culture & Society*, 18(5), p. 1-22.
- (2002). L'écoute à la question. *Revue de Musicologie*, 88(1), p. 95-149.
- (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153, p. 55-78.
- Hennion, A., S. Maisonneuve et E. Gomart (2000). *Figures de l'amateur : Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française.
- Hill, L., C. O'Sullivan and T. O'Sullivan (2003). *Creative Arts Marketing, second edition*, Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Holden, J. (2004). *Capturing Cultural Value: How Culture Has Become a Tool of Government Policy*. London: DEMOS.
- Holt, D. (1998). Does Cultural Capital Structure American Consumption? *Journal of Consumer Research*, 25, p. 1-25.
- Huault, I. (2009). Paul DiMaggio et Walter Powell. Des organisations en quête de légitimité. Dans *Les Grands Auteurs en Management, ESM*. (HAL Id: halshs-00671797)
- Huot, C. (1973). *Évolution de la vie musicale au Québec sous l'influence de Wilfrid Pelletier* (Thèse pour l'obtention d'un doctorat). Université de Toulouse-Le Mirail.
- Hutter, M. and D. Throsby (eds) (2008). *Beyond Price: Value in Culture, Economics, and the Arts*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Illien, G. (1999). *La Place des Arts et la Révolution tranquille : Les fonctions politiques*

*d'un centre culturel*. St. Foy : Les Presses de l'Université Laval.

Inglis, D. (2016). Introduction: Culture/Sociology/Sociology of Culture/Cultural Sociology. In Inglis, D. and A.-M. Almila (eds), *The Sage Handbook of Cultural Sociology* (p. 1-8). Thousand Oaks: Sage Publications.

Inglis, D. and A.-M. Almila (eds) (2016). *The Sage Handbook of Cultural Sociology*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Jackaway, G. (1999). Selling Mozart to the Masses: Crossover Marketing as Cultural Diplomacy. *Journal of Popular Music Studies*, 11-12(1), p.125-150.

Jacob, Louis (2015). Entre reproduction culturelle et dynamique des formes : que faire encore de l'imagination? Dans Côté, J.-F. et Bélanger, A. (dir), *Raymond Williams et les sciences de la culture* (p. 71-96). St-Foy : Presses de l'Université Laval.

John S. and James L. Knight Foundation (2002). Classical Music Consumer Segmentation Study: How Americans Relate to Classical Music and Their Local Orchestras (Final Report) (unpublished report). Southport (CT).

—— (2003a). Bridging the Gap (Issues Brief 1) (unpublished report). Southport (CT).

—— (2003b). Orchestras and Classical Music Listeners (Issues Brief 2) (unpublished report). Southport (CT).

—— (2003c). Innovation to Save Our Orchestras (Issues Brief 3) (unpublished report). Southport (CT).

—— (2004a). Initiators and Responders: A New Way to View Orchestra Audiences (Issues Brief 4) (unpublished report). Southport (CT).

—— (2004b). Smart Concerts (Issues Brief 5) (unpublished report). Southport (CT).

Johnson, J. H. (1995). *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.

Kammerman, J. and R. Martorella (eds) (1983). *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work*. New York: Praeger.

- Katz-Gerro, T. (1999). Cultural Consumption and Social Stratification: Leisure Activities, Musical Tastes, and Social Location. *Sociological Perspectives*, 42(4), p. 627-646.
- (2002). Highbrow Cultural Consumption and Class Distinction in Italy, Israel, West Germany, Sweden, and the United States. *Social Forces*, 81(1), p. 207-229.
- Katz-Gerro, T. and M. M. Jæger (2013). Top of the Pops, Ascend of the Omnivores, Defeat of the Couch Potatoes: Cultural Consumption Profiles in Denmark 1975-2004. *European Sociological Review*, 29(2), p. 243-260.
- Katz-Gerro, T. and O. Sullivan (2004). Loisirs, goûts et appartenance sexuelle en Grande-Bretagne : évolution entre les années 1960 et 1990. *Sociologie et Sociétés*, 36(1), p.165-186.
- Katz-Gerro, T. and O. Sullivan (2010). Voracious Cultural Consumption: The intertwining of gender and social status. *Time & society*, 19(2), p. 193-219.
- Kolb, B. M. (1998). Classical Music Concerts Can Be Fun: The Success of BBC Proms. *International Journal of Arts Management*, 1(1), p. 16-23.
- (2001a). The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US. *Cultural Trends*, 41, p. 1-35.
- (2001b). The Decline of the Subscriber Base: A Study of the Philharmonia Orchestra Audience. *International Journal of Arts Management*, 9(2), p. 51-59.
- (2005). *Marketing for Cultural Organisations: New Strategies for Attracting Audiences to Classical Music, Dance, Museums, Theatre and Opera* (second edition). London: Thompson Learning.
- Kotler, Ph. and J. Scheff (1997). *Standing Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts*. Boston: Harvard Business School Press.
- Kremp, P.-A. (2010). Innovation and Selection: Symphony Orchestras and the Construction of the Musical Canon in the United States (1879-1959). *Social Forces*, 88(3), p. 1051-1082.

- Lafortune, J.-M. (dir) (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Montréal : Presses universitaires du Québec.
- Lahire, B. (2001). Catégorisations et logiques individuelles : les obstacles à une sociologie des variations intra-individuelles. *Cahiers internationaux de sociologie*, 110, p. 59-81.
- (2004a). *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte.
- (2004b). Individu et mélange des genres. *Réseaux*, 126, p. 89 -111.
- (2005). Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « Détéster la part populaire de soi ». *Hermès, La Revue*, 42, p. 137-143.
- (2008). The Individual and the Mixing of Genres: Cultural Dissonance and Self-distinction. *Poetics*, 36, p. 166-188.
- Lamont, M. (1992), *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lamont, M. and V. Molnár (2002). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, 28, p. 167-195.
- Lamont, M., S. Pendergrass and M. Pachucki (2015). Symbolic Boundaries. In Wright, J. (ed), *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences* (p. 850-855). Oxford: Elsevier.
- Lamontagne, V. (2016). *La douleur et la souffrance chez les musiciens d'orchestre : exploration quantitative et qualitative de leurs rapports dans le contexte de l'activité musicale* (Thèse de doctorat en psychologie). Université du Québec à Montréal. Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/9157/1/d3117.pdf> (consulté le 22 mai 2021)
- Lamontagne, V., S. Gilbert, C. Courchesne et C. Bélanger (2018). L'expérience de la douleur et de la souffrance chez les musiciens d'orchestre. *Bulletin de psychologie*, 555, p. 643-655.
- Lapalme, G.-É. (1988). *Pour une politique : le programme de la Révolution tranquille*.

Montréal : Vlb éditeur.

—— (2018). *Discours et écrits politiques 1945-1981* (sélection, édition et présentation de Claude Corbo). Montréal : Del Busso.

Laperle, D. (2007). *Vers le bien et le beau. Histoire de l'École de musique Vincent d'Indy*. Québec : Les Éditions GID.

Lasalle-Leduc, A. (1964). *La vie musicale au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.

Lavine, M. (2015). La Place des Arts, un centre de diffusion et de production. Dans Poissonat, L. (dir), *50 ans de la Place des Arts* (p. 165-188). Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Lawson, C. (ed) (2003). *Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lebrecht, N. (1997). *When the Music Stops: Managers, Maestros and the Corporate Murder of Classical Music*. London: Pocket Books.

Ledent, D. (2009a). L'institutionnalisation des concerts publics. *Appareil* [En ligne] <http://journals.openedition.org/appareil/809> (consulté 30 décembre 2020).

—— (2009b). *La révolution symphonique. L'invention d'une modernité musicale*. Paris : L'Harmattan.

Lefebvre, M.-T. (2001). La semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923-1937. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 21(2), p. 60-76.

—— (2005). *Rodolphe Mathieu : Un compositeur remarquable*. Montréal : Lidec.

—— (2009). 1934 : Création de l'Orchestre symphonique de Montréal. Une naissance laborieuse. Dans Fahmy, M. (dir), *L'état du Québec 2009* (p. 487-491). Montréal : Boréal.

—— (2011). Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries. *Les Cahiers des dix*, 65, p. 179-

225.

- (2013a). L'aide gouvernementale pour la formation de musiciens québécois à l'étranger entre 1920 et 1960 : Prix d'Europe, bourses d'Europe et autres bourses. Dans Barrière, M., C. Caron et F. Roy (dir), *Les 100 ans du prix d'Europe : Le soutien de l'État à la musique, de Lomer Gouin à la Révolution tranquille* (p. 77-93). St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- (2013b). Le pianiste et compositeur québécois Auguste Descarries (1896-1958) et son association au mouvement néoromantique russe. *Les Cahiers des dix*, 67, p. 149-186.
- Lehmann, B. (1995). L'envers de l'harmonie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, p. 3-21.
- (2005[2002]). *L'orchestre dans tous ses éclats : ethnographie des formations symphoniques*. Paris : La Découverte.
- Lemasson, G. (2017). On the Legitimacy of Cultural Policies: Analysing Québec's Cultural Policy with the Economies of Worth. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), p. 68-88.
- Lemieux, D. (dir) (2002). *Traité de la culture*. St-Foy : Presses de l'Université Laval / Les éditions de l'IQRC.
- Lena, J. C. and R. A. Peterson (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73(5), p. 697-718.
- Leterrier, S.- A. (2005). *Le mélomane et l'historien*. Paris : Armand Colin.
- Levine, L. W. (1988). *The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- (1989). Jazz and American Culture. *The Journal of American Folklore*, vol. 102, no. 403, p. 6-22.
- Lizardo, O. and S. Skiles (2015). Musical Taste and Patterns of Symbolic Exclusion in the United States 1993-2012: Generational Dynamics of Differentiation and Continuity. *Poetics*, 53, p. 9-21.

- Lopes, P. (2002). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Maisonneuve, S. (2002). Du concert à l'écoute: tendances récentes de l'histoire sociale de la musique. *Revue de Musicologie*, 88(1), p. 171-186.
- Maitlis, S. and T. B. Lawrence (2003). Orchestral Manoeuvres in the Dark: Understanding Failure in Organizational Strategizing. *Journal of Management Studies*, 40(1), p. 109-139.
- Marín, M. A. (2018). Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming. *Resonancias*, 22(42), p. 115-130.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Martorella, R. (1983). Rationality in the Artistic Management of Performing Arts Organizations. In Kamerman, J. and R. Martorella (eds), *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work* (p. 95-107). New York: Praeger.
- McCormick, L. (2009). Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition. *Cultural Sociology*, 3(1), p. 5-30.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire: Open University Press.
- McVeigh, S. (2002). The Musician as Concert-promoter in London, 1780-1850. In Bödeker, Werner et Veit (dir), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (p. 71-92). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Seuil.
- (2012). Formation, emploi et rémunération dans les professions musicales. Dans Brandl, E., C. Prévost-Thomas et H. Ravet (dir), *25 ans de sociologie de la musique en France. tome 2. Pratiques, œuvres, interdisciplinarité* (p. 17-34). Paris : Harmattan.

- Merlin, Ch. (2012). *Au cœur de l'orchestre*. Paris : Fayard.
- Ministère de la Culture et des Communications (Québec) (2018). *Partout, la culture : politique culturelle du Québec*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications.
- Ministère des Affaires culturelles (Québec) (1992). *Politique culturelle du Québec : Notre culture. Notre avenir*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Mogelof, P. and L. H. Rohrer (2005). Rewards and Sacrifices in Élite and Non-élite organizations: Participation in Valued Activities and Job Satisfaction in Two Symphony Orchestras. *International Journal of Manpower*, 26(1) p. 93-109.
- Molinero, S. (2012). Pour une nécessaire redéfinition du « populaire » en sociologie de la musique : Retour sur l'hypothèse d'incommensurabilité des genres musicaux sous le rapport « savant / populaire » et sur la théorie de la légitimité culturelle. Dans Brandl, E., C. Prévost-Thomas et H. Ravet (dir), *25 ans de sociologie de la musique en France. tome 1. Réflexivité, écoutes, goûts* (p. 103-115). Paris : L'Harmattan.
- Moore, A. (2016). Neoliberalism and the Musical Entrepreneur. *Journal of the Society for American Music*, 10, p 33-53.
- Mueller, J. H. (1951). *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*. Westpoint (CA): Greenwood Press.
- Negley, B. (2017). The Ford Foundation Symphony Orchestra Program. *Journal of Musicological Research*, 36(2), p. 115-142.
- Normandin, F. Et S. Poisson-de Haro (2012). Madeleine Careau et l'Orchestre symphonique de Montréal. *Revue internationale de cas en gestion*, 10(1), p. 1-24.
- Olbertz, F. (2006). Job Satisfaction of Professional Orchestra Musicians. In Gembris, H. (ed), *Musical Development from a Lifespan Perspective* (p. 55-72). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Oliveira-Menezes, N. (2015). *Le développement du public jeune universitaire pour la musique classique à Montréal* (Mémoire de maîtrise en musique, option

musicologie). Université de Montréal. Récupéré de : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14046/Oliviera\\_Menezes\\_Natassja\\_2015\\_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14046/Oliviera_Menezes_Natassja_2015_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y) (consulté 22 mai 2021)

Ollivier, M. (2008). Modes of Openness to Cultural Diversity: Humanist, Populist, Practical, and Indifferent. *Poetics*, 36, p. 124-147.

Ollivier, M., G. Gauthier and A. Hiêu' Truong (2009). Cultural Classifications and Social Divisions: A symmetrical approach. *Poetics*, 37, p. 456-473.

Orchestre Métropolitain (2017). *Rapport financier 31 août 2017*.

O'Sullivan, T. J. (2009). All together now: A Classical Music Audience as a Consuming Community. *Consumption, Markets and Culture*, 12(3), p. 209-223.

Paillé, P. et A. Mucchielli (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Parasuraman, S. and Y. S. Purohit (2000). Distress and Boredom Among Orchestra Musicians: The Two Faces of Stress. *Journal of Occupational Health Psychology*, 5(1), p. 74-83.

Pégourdie, A. (2015a). L'« instrumentalisation » des carrières musicales : Division sociale du travail, inégalité d'accès à l'emploi et renversement de la hiérarchie musicale dans les conservatoires de musique. *Sociologie*, 6, p.321-338.

—— (2015b). Les voies sociales de la consécration musicale : inégalités instrumentales de reconnaissance et gestion de l'insuccès en musique classique. *Sociologie et sociétés*, 47(2), p. 137-161.

Pelletier, W. (1972). *Une symphonie inachevée...* Ottawa : Éditions Leméac.

Peterson, R. A. (1986). From Impresario to Arts Administrator: Formal Accountability in Nonprofit Cultural Organizations. In DiMaggio, P. (ed), *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint* (p. 162-183). Oxford and New York: Oxford University Press.

—— (1992). Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to

- Omnivore and Univore. *Poetics*, 21, p. 243-258.
- (1997a). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago and London: The University Chicago Press.
- (1997b). The Rise and Fall of Highbrow Snobbery as a Status Marker. *Poetics*, 25(2-3), p. 75-92.
- (2005). Problems in Comparative Research: The Example of Omnivorosity. *Poetics*, 33(5), p. 257-282.
- Peterson, R. A. and R. M. Kern (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), p. 900-907.
- Peterson, R. A. and G. Rossman (2015). The Instability of Omnivorous Cultural Taste Over Time. *Poetics*, 52, p. 139-153.
- Peterson R. A. and A. Simkus (1992). How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. In Lamont, M. and M. Fournier (eds.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality* (p. 152-186). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Petrowski, N. (2011). Simon Leclerc : le chef d'orchestre qui fait pop. *La presse*, 24 septembre 2011. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/201109/24/01-4450944-simon-leclerc-le-chef-dorchestre-qui-fait-pop.php> (consulté 22 mai 2021)
- Picaud, M. (2015). Les salles de musique à Paris : hiérarchie de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, p. 68-89.
- (2018). L'espace des possibles des musiques classiques à Paris : sociologie des salles et de leurs programmeurs. Dans Dorin, S. (dir.), *Déchiffrer les publics de la musique classique* (p. 237-249). Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Pierce, J. L. (2000). Programmatic Risk-Taking by American Opera Companies. *Journal of Cultural Economics*, 24, p. 45-63.
- Pilon-Larose, H (2-17). Orchestres: faire face à la mondialisation. *La Presse*, 2 mai,

2017. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201705/02/01-5093920-orchestres-faire-face-a-la-mondialisation.php> (consulté 22 mai 2021)
- Pitts, S. E. (2005). What Makes an Audience? Investigating the Roles and Experiences of Listeners at a Chamber Music Festival. *Music & Letters*, 86(2), p. 257-269.
- Pitts, S. E., M. C. Dobson, K. Gee and Ch. P. Spencer (2013). Views of an Audience: Understanding the Orchestral Concert Experience from Player and Listener Perspectives. *Participations. Journal of Audience and Reception Studies*, 10(2), p. 65-95.
- Pleau, J.-Ch. (2015). La Place des arts dans la tourmente des années 1960. Dans Poissant, L. (dir), *50 ans de la Place des Arts* (p. 131-142). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Poirier, Ch. (2005). Vers des indicateurs culturels élargis? Justificatifs des politiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe. Dans Andrew, C., M. Gattinger, S. Jeannotte and W. Straw (eds), *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship* (p. 235-256). Ottawa: University Ottawa Press.
- Poirrier, Ph. (dir) (2011). *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*. Paris : Comité d'histoire du ministère de la culture / La Documentation française.
- Poissant, L. (dir) (2015). *50 ans de la Place des Arts*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Poisson-de Haro, S. et E. Coblenche (2013). Les sentiers du redressement. Une étude comparative d'organisations culturelles en crise. *Revue française de gestion*, 235, p. 29-51.
- Poisson-de Haro, S. et F. Normandin (2010). Orchestre Symphonique de Montreal: Getting Back in the Limelight. *International Journal of Arts Management*, 13(1), p. 56-71.
- Pompe, J. and L. Tamburri (2016). Fiddling in a Vortex: Have American Orchestras Squandered Their Supremacy on the American Cultural Scene? *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 46(2), p. 63-72.

- Pompe, J., L. Tamburri and J. Munn (2011). Factors That Influence Programming Decision of US Symphony Orchestras. *Journal of Cultural Economy*, 35, p. 167-184.
- (2013). Symphony Concert Demand: Does Programming Matter? *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 43(4), p. 215-228.
- Potvin, G. (1984). *OSM. Les cinquante premières années / The First Fifty Years*. Montréal : Éditions internationales Alain Sanké.
- Prévost-Thomas, C. et H. Ravet (2006). Objets musicaux contemporains. Des frontières poreuses entre savant et populaire. Dans Girel, S. (dir), *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche* (p. 317-331). Paris : L'Harmattan.
- Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 5(1), p. 121-138.
- Ramnarine, T. K. (2011). The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras. *Ethnomusicology Forum*, 20(3), 1. 327-351.
- Rao, H., P. Monin and R. Durand (2005). Border Crossing: Bricolage and Erosion of Categorical Boundaries in French Gastronomy. *American Sociological Review*, 70(6), p. 968-991.
- Ravanas, Ph. (2008). Company Profile: Hitting a High Note: The Chicago Symphony Orchestra Reverses a Decade of Decline with New Programs, New Services and New Prices. *International Journal of Arts Management*, 10(2), p. 68-78.
- Ravet, H. (2010). Sociologie de la musique. *L'Année sociologique*, 60(2), p. 271-303.
- (2015a). *L'orchestre au travail : interactions, négociations, coopération*. Paris : Vrin.
- (2015b). *Sociologie des arts*. Paris : Armand Colin.
- Repentigny, A. de (2015). Simon Leclerc, art de marier pop et symphonique. *La presse*, 21 septembre, 2015. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201509/21/01-4902481-simon-leclerc-lart-de-marier-pop-et->

symphonique.php (consulté 22 mai 2021)

- Richard, G. (2015). La Place des Arts : Prétexpte d'insertion culturelle dans un programme de rénovation urbaine. Dans Poissant, L. (dir), *50 ans de la Place des Arts* (p. 95-114). Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Rimmer, M. (2012). Beyond Omnivores and Univores: The promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology*, 6(3), p. 299-318.
- Rizkallah, E. G. (2009). A Non-Classical Marketing Approach for Classical Music Performing Organizations: An Empirical Perspective. *Journal of Business & Economics Research*, 7(4), p. 111-124.
- Robinson, J. (2000). Raising the Demand Curve for Symphony Orchestras. *Harmony. Forum of Symphony Orchestra Institute*, 10, p. 1-9.
- Roy, W. G. and T. J. Dowd (2010). What Is Sociological about Music? *Annual Review of Sociology*, 36, p. 183-203.
- Ruud, G. (1995). The Symbolic Construction of Organizational Identities and Community in a Regional Symphony. *Communication Studies*, 46(3-4), p. 201-221.
- (2000). The Symphony: Organizational Discourse and the Symbolic Tensions between Artistic and Business Ideologies. *Journal of Applied Communication Research*, 28(2), p. 117-143.
- Saez, G. (dir) (2016). *La musique au cœur de l'État. Regard sur l'action publique de Marcel Landowski*. Paris : La Documentation française.
- Saint-Pierre, D. (2003). *La Politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*. St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- (2010). La politique culturelle du Québec : bilan et défis. Dans Audet, C. et D. Saint-Pierre (dir), *Tendances et défis des politiques culturelles : Cas nationaux en perspective* (p. 277-319). St-Foy : Presses de l'Université Laval.
- (2011a). Les politiques culturelles au Canada et au Québec : identités nationales

et dynamiques croisées. Dans Poirrier, Ph. (dir), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011* (p. 113-131). Paris : Comité d'histoire du ministère de la culture / La Documentation française.

—— (2011b). Le Québec et ses politique culturelle : l'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde. Dans Gattinger, M., D. Saint-Pierre et J.-P. Baillargeon (dir), *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : origines, évolutions et mises en œuvre* (p. 183-245). St-Foy : Presses de l'Université Laval.

Santoro, M. (2011). From Bourdieu to Cultural Sociology. *Cultural Sociology*, 5(1), p. 3-23.

Savage, M. (2006). The Musical Field. *Cultural Trends*, 15, p.159-174.

Savage, M. and M. Gayo (2011). Unravelling the Omnivore: A field Analysis of Contemporary Musical Taste in the United Kingdom. *Poetics*, 39, p. 337-357.

Schumann, R. (1946). *On Music and Musicians*. New York: Pantheon.

Shepherd, J. and K. Devine (eds) (2015). *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Abington and New York: Routledge.

Sigurjonsson, N. (2010). Orchestra Audience Development and the Aesthetics of "Customer Comfort". *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 40, p. 266-278.

Silva, E. and A. Warde (eds.) (2011). *Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy*. Oxton : Routledge.

Sinigaglia, J. (2013). Le bonheur comme rétribution du travail artistique : De l'injonction à l'incorporation d'une norme. *Sociétés contemporaines*, 91, p. 17-42.

Small, C. (1998). *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. London: Wesleyan University Press.

Small, M.L., D. J. Harding and M. Lamont (2010). Introduction: Reconsidering Culture and Poverty. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*,

629, p.6-27.

Sonnett, J. (2004). Musical Boundaries: Intersections of Form and Content. *Poetics*, 32, p. 247-264.

Stanley, D. (2006a). Introduction: The Social Effects of Culture. *Canadian Journal of Communication*, 31 (1), p. 7-15.

—— (2006b). *Réflexions sur la fonction de la culture dans la construction de la citoyenneté*. Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.

Straw W. (2002). L'industrie du disque au Québec. Dans Lemieux, D. (dir), *Traité de la culture* (p. 831-846). St-Foy : Presse de l'Université Laval / Les éditions de l'IQRC.

Step toe, A. (1989). Stress, Coping and Stage Fright in Professional Musicians. *Psychology of Music*, 17, p. 3-11.

Teillet, Ph. (2009), Les politiques publiques de la culture face aux enjeux culturels contemporains. Dans Audet, C. et D. Saint-Pierre (dir), *Tendances et défis des politiques culturelles : Analyses et témoignages* (p. 37-48). St-Foy : Presses de l'Université Laval.

Tepavac, L. (2010). *Fearless Journeys: Innovation in Five American Orchestras* (Inner publication). League of American Orchestras.

Theorell, T. (1989). Personal Control at Work and Health: a Review of Epidemiological Studies in Sweden. In Steptoe, A. and A. Appels (eds), *Stress, Personal Control and Health* (p. 49-64). West Sussex: John Wiley and Sons Ltd.

Throsby, David (2010), *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thuerauf, J. P. (2008). Orchestra Programming: A Survey of American Symphony Orchestra Programming for the 2003-04 Season. *Musike*, 1, p. 1-7.

Tomlinson, G. (2003). Musicology, Anthropology, History. In Clayton, M., Herbert, T. and R. Middleton (eds), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (p. 31-44). London and New York: Routledge.

- Trottier, D. (2014). L'évocation mémorielle des boîtes à chansons au Québec. *Volume!* [En ligne], 11(1), p. 99-113. <http://journals.openedition.org/volume/4334> (consulté 22 mai 2021)
- (2017). La création d'*Another Brick in the Wall - l'opera* de Julien Bilodeau. Les différents enjeux du *crossover* entre opéra et rock. *Revue musicale OICRM*, 4(2), p. 136-161.
- (2021). *Le classique fait pop! Pluralité musicale et décloisonnement des genres*. Montréal, Les éditions XYZ.
- Trottier, L. (2016). Le *crossover* en musique classique au Québec : portrait d'une pratique établie chez l'Orchestre symphonique de Québec. *Intersections*, 36(2), p. 89-99.
- (2019). *La pratique du crossover au sein de l'Orchestre symphonique de Québec et de l'Orchestre symphonique de Montréal : Entre stratégie marketing et démocratisation culturelle* (Mémoire de maîtrise en musicologie), Université Laval. Récupéré de : <http://hdl.handle.net/20.500.11794/37017> (consulté 22 mai 2021)
- Van Eijck, K. (1997). The Impact of Family Background and Educational Attainment on Cultural Consumption: A Sibling Analysis. *Poetics*, 25 (4), p. 195-224.
- (1999). Socialization, Education, and Lifestyle: How Social Mobility Increases the Cultural Heterogeneity of Status Groups. *Poetics*, 26 (5), p. 309-328.
- (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces*, 79 (3), p. 1163-1185.
- Van Eijck, K. and W. Knulst (2005). No More Need for Snobbism: Highbrow Cultural Participation in a Taste Democracy. *European Sociological Review*, 21 (5), p. 513-528.
- Van Eijck, K. and J. Lievens (2008). Cultural Omnivorousness as a Combination of Highbrow, Pop and Folk Elements. *Poetics*, 36, p. 217-242.
- Van Hek, M. and G. Kraaykamp (2013). Cultural Consumption Across Countries: A Multi-level Analysis of Social Inequality in Highbrow Culture in Europe.

*Poetics*, 41, p. 323-341.

Veau, A. de (1984). *La petite histoire de l'Orchestre Symphonique de Montréal*. Montréal : Louise Courteau éditrice.

Vincent, O. (2000). *La vie musicale au Québec : Art lyrique, musique classique et contemporaine*. St-Foy : Presses de l'Université Laval / Les éditions de l'IQRC.

Wang, J. (2016). Classical Music: A Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), p. 195-205.

Warde A, D. Wright and M. Gayo-Cal (2007). Understanding Cultural Omnivorousness: Or the Myth of the Cultural Omnivore. *Cultural Sociology*, 1(2), p. 143-164.

Weber, M. (1958 [1921]). *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale (IL): Southern Illinois University Press.

Weber, W. (1977). Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 8(1), p. 5-22.

—— (1986). The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth-Century Orchestral Concerts. In Peyser, J. (ed), *The Orchestra: Origins and Transformations*, New York, Charles Scribner Sons.

—— (1997). Did People Listen in the 18th Century? *Early Music*, 25(4), p. 678-691.

—— (2001). From Miscellany to Homogeneity in Concert Programming. *Poetics*, 29, p. 125-134.

—— (2001 [1999]). The History of Musical Canon. In Cook, N. And M. Everist (eds), *Rethinking Music* (p. 336-355). Oxford: Oxford University Press.

—— (2002). The Origins of the Concert Agent in the Social Structure of Concert Life. In Bödeker, H. E., M. Werner et P. Veit (dir), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (p. 121-147). Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- (2004a). The Musician as Entrepreneurs and Opportunist, 1700-1914. In Weber, W. (ed), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, charlatans, and Idealists* (p. 3-24). Indianapolis and Bloomington: Indiana University Press.
- (2004b). From Self-Managing Musician to Independent Concert Agent. In Weber, W. (ed), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, charlatans, and Idealists* (p. 105-129). Indianapolis and Bloomington: Indiana University Press.
- (2004c [1975]). *Music and the Middle Class: The Social Structure and Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Hants (UK) and Burlington (VT) : Ashgate.
- (2007). The Great Orchestras: Institutions of Monopoly and Hegemony. In Bödeker, H. E. et P. Veit (dir), *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920* (p. 243-265). Berlin: BWV.
- (2008). *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2015). Art Music and Social Class. In Shepherd, J. and K. Devine (eds), *The Routledge Reader on the Sociology of Music* (p. 221-229). Abington and New York: Routledge.
- (2018). How Fields, Legitimation and Eclecticism Governed Concert Repertories in Late 19<sup>th</sup> Century Europe. Dans S. Dorin (dir), *Dechiffrer les publics de la musique classique*. Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 131-143.
- Weber, W. (ed) (2004). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, charlatans, and Idealists*. Indianapolis and Bloomington: Indiana University Press.
- Willener, A. (1997a). *La pyramide symphonique : exécuter, créer? une sociologie des instrumentistes d'orchestre*. Zürich : Seiso.
- (1997b). *Les instrumentistes d'orchestres symphoniques : Variations diaboliques*. Paris : L'Harmattan.
- Wright, J. (ed) (2015). *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier.

Young, A. W. (2017). *Job Satisfaction of Orchestral Musicians: The Effects of Non-Performance Organizational Roles* (Doctoral essay in musical arts). University of Miami. Récupéré de : [https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay?docid=alma991031447570302976&context=L&vid=01UOML\\_INST:ResearchRepository&lang=en&search\\_scope=Research&adaptor=LocalSearchEngine&tab=Research&query=any,contains,young job satisfaction of orchestra musician](https://scholarship.miami.edu/discovery/fulldisplay?docid=alma991031447570302976&context=L&vid=01UOML_INST:ResearchRepository&lang=en&search_scope=Research&adaptor=LocalSearchEngine&tab=Research&query=any,contains,young%20job%20satisfaction%20of%20orchestra%20musician) (consulté 30 décembre 2020)

Zolberg, V. L. (2005). Aesthetic Uncertainty: The New Canon? In Jacobs, M. D. and N. W. Hanrahan (eds), *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture* (p. 114-144). Oxford: Blackwell.

——— (2015). A Cultural Sociology of the Arts. *Current Sociology Review*, 63(6), p. 896-915.

Centre de documentations de l'Orchestre symphonique de Montréal

Nous y avons consulté divers documents, majoritairement imprimés, comme des programmes, des brochures ou des rapports annuels. Une partie d'entre eux sont reliés par l'année et les autres sont conservés dans des cartons qui ne sont pas numérotés. Par conséquent, il n'y pas de côte pour ces documents d'archives.