



Direction générale de la création artistique

Service de l'inspection de la création artistique

Rapport n° SIE 2015 35

Étude relative à la musique classique et ses publics

Établi par Sylvie Pébrier,
inspectrice de la création artistique

février 2015

Résumé

Introduction

La commande d'une étude sur la musique classique et ses publics par le directeur général de la création artistique (cf lettre de mission en annexe) s'inscrit dans un contexte de **mutation des pratiques et des goûts** qui s'accompagne d'interrogations, voire de critiques ou d'inquiétudes. Pour en éclairer les motifs, il est apparu nécessaire de partir des données chiffrées et des analyses sociologiques disponibles, puis de diversifier le regard par des approches historiques ou anthropologiques et enfin d'amorcer un premier recensement des actions menées par les établissements et les artistes.

D'autres temps ont attribué à la musique une fonction politique éminente, si l'on en croit les thèses de Jann Pasler pour qui la politique musicale des débuts de la Troisième république repose sur la conviction que la musique a un rôle à jouer en démocratie. Qu'en est-il aujourd'hui ? C'est pour aborder cette question que l'étude de la relation entre la musique classique et les publics sera posée en regard d'une notion qui retrouve une vivacité contemporaine, celle de « bien commun ».

Les notions sont d'abord mises à l'épreuve. À commencer par celle de **musique classique**, généralement appliquée à un répertoire ou à une famille musicale particulière, qui pourrait aussi être utilisée au sens d'une certaine manière de faire de la musique, une manière exigeante, quel que soit le répertoire musical. Vient ensuite le questionnement du périmètre institutionnel de la musique classique par rapport aux musiques actuelles. La **bi-polarisation institutionnelle ne correspond plus à la réalité**. Elle masque la proximité de démarches artistiques et de réalités professionnelles. Elle freine une approche de la diversité culturelle. Enfin la notion de public est examinée, l'usage du singulier ou du pluriel, la tendance et les inconvénients des découpages et du cloisonnement des catégories de publics, et la comparaison avec d'autres notions comme celles d'habitant, de citoyen ou simplement de personne.

La méthode utilisée dans l'étude a cherché à s'ajuster au thème par deux moyens : un **travail collaboratif** et un travail « in process », conçu comme le point de départ d'un dossier commun destiné à être enrichi et amendé. D'où l'installation dès le départ d'un groupe de travail qui a pris part à la réflexion et à la rédaction de l'étude, d'où la commande d'un travail d'analyse des récits donnant lieu à une collaboration avec des chercheurs du Cnrs, d'où la logique d'évaluation partagée avec différents services de la Direction générale de la création artistique et à l'occasion d'entretiens, d'où la mise en situation dans un travail de terrain à Poitiers avec les trois orchestres et le Tap.

L'étude s'articule autour de trois chapitres: les chiffres, les discours, les actions.

Chacun des chapitres recherche une dynamique : **mettre les chiffres au service de choix politiques, faire évoluer les discours et mieux en partager les enjeux, développer les actions dans un programme ambitieux de la Dgca de formation et d'évaluation.**

La production et l'interprétation de chiffres n'est pas un exercice neutre.

La production et l'interprétation de données chiffrées sont des moyens aujourd'hui dominants d'évaluation des publics. Pour en apprécier la pertinence, on se focalise en général sur la question de leur fiabilité. Le fait d'observer les usages qui en sont faits mérite également l'attention, car cela permet de considérer la valeur des chiffres dans et relativement à leur environnement. À cet égard, ce chapitre vise à situer brièvement le contexte dans lequel la production de chiffres sur les publics est devenue un enjeu politique du Ministère de la culture qui était à la recherche, dans ses premières décennies, d'appuis objectifs pour légitimer son projet de démocratisation. C'était aussi un enjeu théorique de la sociologie en quête d'éléments attestant le bien-fondé des **théories de la légitimité culturelle**. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français témoigne d'une convergence d'intérêts dans la production nationale d'une évaluation chiffrée des publics à l'échelle nationale.

Pour prendre la mesure des changements intervenus depuis cette époque, nous proposons une présentation succincte de quelques approches aussi bien au sein de la sociologie que dans les champs philosophiques ou historiques. Ces approches font apparaître des aspects nouveaux de la réflexion sur les publics qui ne se limitent plus aux seuls déterminants sociaux.

Une série de perspectives divergentes se démarquent de ce point de départ :

- les réflexions conduites sur la **complexité des préférences** (Lahire, Donnat, Dorin) et des **trajectoires individuelles** (Pedler, Ruby, Ethis) ou sur la **construction de la sociabilité** (Hennion, Pasquier, performativité),
- celles aussi qui renversent l'image d'un spectateur passif en spectateur **participatif** (de Certeau, Fabiani, Meyer-Bisch) ou émancipé (Rancière),
- celles qui attirent l'attention sur des origines plus déterminantes des inégalités, à savoir les inégalités **territoriales** (Pedler),
- la perspective socio-économique, qui situe les déterminismes négatifs du côté des dysfonctionnements du **marché**,
- et surtout les réflexions sur les **enjeux démocratiques** au cœur de l'expérience esthétique (Nancy, Wahnich, Nussbaum).

Ce large questionnement de la théorie de la légitimité culturelle auquel s'ajoutent les nouvelles perspectives théoriques révèlent la divergence actuelle entre les options fondatrices perpétuées dans l'enquête sur les pratiques culturelles des Français et l'évolution des sciences humaines.

Dans un premier temps, les liens entre théorie sociologique et politique culturelle étaient convergents. Aujourd'hui, ces liens divergent et permettent de **mettre à distance le pouvoir de fascination des chiffres**, d'éviter de penser qu'ils donneraient la pleine mesure des pratiques effectives, de rappeler l'irréductibilité de l'expérience esthétique. Nous reviendrons dans la partie suivante sur d'autres limites propres à la production de données chiffrées sur les publics. Nous verrons également quelles sont les perspectives ouvertes par les nouveaux outils technologiques ainsi que par « l'open data » pour inscrire les chiffres à la fois dans leur relativité et dans un intérêt renouvelé.

Les enquêtes par sondage auprès de la population en Europe et aux États-Unis.

La comparabilité entre les pays rencontre une double limite, du fait de la dimension culturelle des

données et des différents objectifs de politique publique qui leur confèrent de la valeur.

Le gouvernement américain et la commission européenne commanditent des études de publics par sondage auprès de la population à un rythme assez proche de celui du ministère de la Culture en France.

La comparaison s'avère toutefois complexe.

La comparabilité entre les enquêtes à une date donnée butte sur des **différences de périmètre**. Pour l'une, il s'agit des 18 ans et +, pour l'autre des 15 ans et + ; l'une sépare le concert de musique classique du concert des autres musiques et le ballet de l'opéra, l'autre pas... Dès lors la comparaison des pourcentages de population concernée par telle ou telle activité artistique n'a pas beaucoup de sens.

En revanche, cette difficulté s'atténue si l'on compare des évolutions dans le temps. En l'occurrence, on constate aux États-Unis une baisse de la fréquentation du spectacle vivant, des arts visuels et du cinéma. La musique classique n'échappe pas à la règle et la **baisse touche particulièrement les adultes entre 35 et 54 ans**. L'étude européenne qui valorise l'indice de participation culturelle constate une stabilité des indices moyens mais une baisse des indices élevés et de fortes variations entre les États membres. En effet, on dénombre 43 % de répondants ayant un indice élevé en Suède ou 36 % au Danemark, contre 5 % en Grèce et 6 % au Portugal, la France affichant 25 %. Elle signale également une baisse des pratiques en amateur.

La **crise économique** est présentée comme un facteur explicatif de cette tendance à la baisse des pratiques culturelles par rapport à l'étude précédente, réalisée dans les deux cas avant le déclenchement de la crise. Le désinvestissement en matière d'éducation artistique qui en résulte aux États-Unis a, selon l'agence, un impact indirect sur la fréquentation. Les chiffres présentés permettent toutefois de constater que le mouvement de déclin avait été amorcé avant la crise. Relativement aux concerts classiques et à l'opéra, la baisse en dix ans aux États-Unis affecterait de trois points le concert. La question est alors de savoir si la France aura à connaître un même mouvement, en différé, ou si, ayant mieux limité l'aggravation des inégalités économiques et ayant soutenu les activités culturelles, l'impact de la crise aura été moindre.

L'exploration des enquêtes américaines et européennes montre enfin **l'importance de l'environnement culturel dans la définition même des critères** : le développement des *musicals* aux États-Unis justifie la présence d'une catégorie propre, de même que la catégorie musique latine, espagnole ou salsa, qui n'auraient pas la même résonance dans le contexte européen.

L'analyse de ces enquêtes révèle l'importance des enjeux politiques. La visée aux États-Unis est double : le **développement des personnes humaines et le respect de la diversité culturelle**. L'intitulé de l'enquête, avec les termes d'engagement et de participation, veut témoigner d'une ambition citoyenne. Il en résulte une présentation globale des résultats réalisée à partir de l'ensemble de cette diversité, **reléguant la concurrence des disciplines au second plan**.

En Europe, les termes de participation et de diversité sont également affirmés dans l'étude, tout en soulignant l'importance de sauvegarder et valoriser l'héritage européen. Notons qu'une question a été introduite concernant les raisons qui conduisent les personnes à ne pas participer à la vie culturelle. Les différences d'approche politique se manifestent également à propos de la définition de la participation culturelle : d'un côté, il s'agit de la lecture stricte, cantonnée au seul champ culturel, alors que de l'autre, l'on considère une lecture extensive citoyenne, prenant en compte tant

la participation au sein d'associations que le bénévolat en relation avec les institutions culturelles.

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français.

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français, pilotée par le département des études et de la prospective du Ministère de la culture (Deps), est aussi réalisée par sondage auprès de la population. Cinq éditions ont été réalisées entre 1973 et 2008.

Selon la présentation traditionnelle par catégories de pratiques et de musiques, il ressort de l'enquête 2008 que :

→ **Une personne sur trois** a assisté à au moins un opéra ou un concert de musique classique au cours de sa vie et **une personne sur dix** durant les 12 derniers mois, avec :

une pratique légèrement plus développée chez les femmes

un taux plus élevé après 50 ans

une pratique nettement plus développée chez les cadres supérieurs et les professions libérales et dans l'agglomération parisienne.

→ L'évolution au fil du temps est **stable** pour le concert, en diminution pour l'opérette et en légère augmentation pour l'opéra. **Ce qui change en revanche, c'est la structure d'âge**, en particulier pour le concert. Pour l'opéra, la pratique se répartit de façon équilibrée au cours de la vie et la seule tranche en légère diminution correspond à celle des 45-54 ans.

→ L'**écoute quotidienne** de la musique a largement cru, passant de **9% à 34%** de 1973 à 2008.

Il convient de poser un regard critique sur certains points :

→ L'**observation des « sorties »** favorise le prisme des établissements plutôt que celui des habitants ; trop souvent présentée isolément des autres pratiques, elle privilégie les délimitations entre établissements ou familles artistiques au détriment des parcours pluriels des mêmes habitants et des variations d'un territoire à l'autre.

→ La **segmentation en catégories** artistiques n'est d'ailleurs pas fixe, mais nécessairement soumise aux variations des mouvements artistiques comme à celles des goûts du public. L'introduction de nouvelles catégories et la disparition d'autres rendent les comparaisons imprécises, voire infondées, ce que montre l'examen de l'évolution des catégories musicales depuis 1973.

→ L'**assemblage des catégories** joue un rôle déterminant dans la qualification et la hiérarchisation des résultats ; en isolant le concert de musique classique, les résultats de l'enquête 2008 le présentent comme une pratique médiocre, alors que relié à l'opéra, la pratique de la musique classique dans son ensemble gagne une place bien meilleure ; il s'agit donc de se demander ce que l'on cherche à constituer dans les assemblages ou les séparations.

→ L'impact des **modifications du contexte** est insuffisamment pris en compte : mutations structurelles de la composition de la population, élévation du niveau de formation, allongement de la durée de la vie et modification du poids des générations, sans compter l'évolution des revenus par âge, la féminisation de l'emploi, l'évolution des valeurs... L'introduction à partir de 2008 de l'analyse générationnelle tente de répondre à une partie de ces critiques.

Pour mettre les **personnes au centre**, il importe de **relier les pratiques** et de **décloisonner les familles musicales**.

→ **Relier les pratiques**

L'écoute : en 2008, 26 % des enquêtés écoutent régulièrement de la musique classique (opéra inclus) ; opéra et musique classique se situent en 3^e position selon l'étude Deps à égalité avec la catégorie « pop-rock », en 2^e position selon une étude de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Sacem) de 2011 qui compte 34 % des enquêtés.

L'écoute et les sorties : parmi ceux qui écoutent régulièrement de la musique classique, le taux de sortie est élevé ; de la même manière ceux qui n'en écoutent pas, ne sortent pas. Reste un tiers de ceux qui écoutent régulièrement de la musique classique (opéra compris) et qui ne sont jamais allés au concert ou à l'opéra. Il s'agit principalement de retraités, d'employés et de professions intermédiaires. À l'inverse, 21 % n'en écoutent pas alors qu'ils sont allés au moins une fois au concert dans leur vie.

La corrélation entre **pratique en amateur et sortie** est forte ; les personnes qui sortent au concert ou à l'opéra ont des pratiques en amateur plus élevées que la moyenne de la population. Le taux oscille autour de 20 %, le Deps affichant que 18 % des personnes pratiquent la musique ou le chant en 2008, la Sacem en 2014 en déclarant 22 %. Notons l'absence d'indice de satisfaction dans l'enquête Deps. Dans l'enquête Insee sur l'emploi du temps, la pratique en amateur arrive en tête des activités procurant du plaisir, devant les sorties culturelles et la télévision.

→ **Décloisonner les musiques** : les pratiques des publics enjambent les frontières établies entre les genres musicaux. C'est vrai des sorties et de l'écoute : 31 % des personnes qui ont assisté à au moins un concert ou un opéra dans l'année ont également assisté à un concert de jazz et 19 % ont assisté à un concert de rock. L'inverse est vrai dans des proportions proches. Parmi les personnes qui écoutent du classique, 72 % écoutent aussi de la chanson, 36 % des musiques du monde et du jazz, 26 % du pop ou du rock.

Attention donc à ne pas accorder aux données chiffrées un statut hégémonique et à ne pas les ériger en arbitre de l'évaluation ! Les différences de résultats d'un organisme d'enquête à l'autre, l'insuffisante prise en compte des variations du contexte démographique et social limitent la capacité des chiffres à établir un résultat à un moment donné ainsi qu'à tracer des évolutions.

Pour rendre compte de la pluralité des pratiques et des trajectoires des personnes, il convient de s'intéresser **davantage aux interactions entre les pratiques et entre les musiques plutôt qu'à leur compétition**. De la même façon les parcours des publics entre les établissements au sein d'un territoire sont plus significatifs de la réalité des pratiques culturelles des habitants que des chiffres par réseaux, totalement dé-territorialisés. Il n'est pas certain non plus que ces sondages soient des outils efficaces pour étudier les modalités d'appropriation et de formation du goût.

Les données recueillies sur les publics fréquentant les établissements.

Les données sur les publics collectées à la Direction générale de la création artistique (Dgca), sont des données de fréquentation. Provenant de sources diverses (bases de données « opus » et « omega », suivi de la délégation musique ou des Directions régionales des affaires culturelles (Drac)...), elles sont encore **incomplètes et pas toujours fiables**. Par ailleurs, elles ne mesurent que la fréquentation des structures qui reçoivent des subventions du Ministère de la culture et ne représentent donc qu'une partie de la vie musicale sur les territoires.

Les **données transmises au Parlement** dans les rapports annuels de performance, sont globalisées et n'identifient pas un public de la musique classique. Toutefois, l'extraction fait apparaître une fréquentation musicale payante de 1 185 000 entrées, résultant de l'activité des établissements publics et des théâtres lyriques en région en 2012. La prise en compte des activités des orchestres, des ensembles indépendants, des centres de création et des festivals soutenus par le Ministère, permet de **comptabiliser environ 3 570 000 entrées supplémentaires**. Les chiffres transmis jusqu'à présent au Parlement correspondraient donc seulement à un quart de la fréquentation des structures de musique classique recevant des subventions du ministère.

Il se révèle intéressant de considérer les **actions développées par le service des publics de la Direction générale du patrimoine (Dgpat)**. Autour d'un triptyque qui associe la production de chiffres, l'animation du réseau des professionnels et la collaboration avec les chercheurs universitaires, ce service élargit l'observation à l'analyse de la satisfaction et des attentes du public, des barrières notamment tarifaires, des pratiques de médiation et des nouvelles pratiques dans l'environnement numérique. Pour cela, il entretient une réelle dynamique, qui concourt au partage d'expérience, à l'expérimentation et à l'évaluation partagée, par un dialogue constant avec les équipes de chercheurs et l'animation de la réflexion dans les réseaux. Des publications à la documentation française permettent de diffuser largement l'état de ces travaux communs. Il serait intéressant d'étudier la possibilité de transposer à la Dgca certaines modalités de ce service.

Les données sur les publics produites par les réseaux et les établissements de la musique classique sont diverses dans leur démarche, leur fréquence et leurs critères. Elles concernent principalement deux types de données chiffrées : la fréquentation qui trouve en général sa place dans le rapport d'activité et les études de public qui n'ont pas la même régularité.

Ces données sont à la fois très **nombreuses** et **hétérogènes**. Le développement d'une approche raisonnée et articulée permettrait d'optimiser leur coût financier et humain et d'améliorer leur lisibilité.

Les quatre principaux réseaux de musique classique sont la Réunion des opéras de France (Rof, créée en 1964), la Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (Fevis, en 1999), l'Association française des orchestres (Afo, en 2000) et le collectif Futurs-composés (fusion avec le Living en 2009) auxquels il faut adjoindre l'association France festivals, même si son champ excède la musique classique. La Rof effectue chaque année un rapport d'activité détaillé incluant des chiffres de fréquentation. La Fevis a de son côté un rythme biennal depuis l'exercice 2004. L'Afo, après de longues et multiples hésitations, a lancé une première étude des publics dont les résultats sont attendus en juin 2015. Futurs composés, du fait du caractère varié de ses membres (compositeurs autant que des festivals, labels, lieux...) se prête moins à une évaluation chiffrée des publics. L'association France festivals a commandé plusieurs études à des chercheurs.

Certains établissements d'envergure réalisent parfois des études destinées à connaître de façon plus approfondie leurs publics. C'est le cas de l'Opéra de Lyon, le Festival Musica, le Festival d'Aix-en-Provence, l'Ensemble intercontemporain. Les établissements publics ont une connaissance très inégale de leurs publics. L'opéra national de Paris et la Cité de la musique-salle Pleyel conduisent annuellement des études détaillées avec une forte approche marketing.

Dans ce cadre, certains réseaux ou établissements ont commencé à explorer des **activités de médiation**, comme la Rof en 2009, la Fevis ou Aix en 2014. On voit poindre des rubriques d'observation de la médiation qui mériteraient d'être intégrées dans les rapports d'activité de

l'ensemble des structures.

Enfin le développement du **numérique** apporte de nouveaux outils et de nouveaux défis. Les outils de web design permettent de mieux connaître les représentations et discours de la sphère internet. L'ouverture et la réutilisation des données publiques constitue un défi car elles modifient la production et l'évaluation des données. La politique de l'*open data* va conduire à qualifier et sans doute aussi à débattre des modalités de production et d'interprétation des données. Dans cette perspective, l'enjeu consiste à s'outiller pour présenter et évaluer ces données en les contextualisant d'un point de vue historique et territorial.

En conclusion, notre époque développe une énorme énergie pour produire des chiffres. Si ceux-ci sont utiles pour dégager des tendances, on peut toutefois s'étonner de la surchauffe, surtout si on constate dans le même temps la difficulté à mettre en cohérence et à faire converger les multiples initiatives. C'est le signe que dans la course aux chiffres on peut lire autre chose. Le besoin d'être rassurés ? De s'abriter derrière leur apparente objectivité ? Le recul du temps a montré que la neutralité des chiffres est toute relative. Quelle est donc notre attente aujourd'hui à l'égard des chiffres ? Avant de produire des chiffres, la question de savoir pourquoi on veut des chiffres ne doit pas cesser d'être posée.

II- Les discours

L'analyse des discours confiée au laboratoire Tram du Cnrs.

En commandant une analyse des discours de la musique classique au laboratoire « Transformations radicales du monde contemporain » (Tram) du Centre national de la recherche scientifique (Cnrs), la Dgca a souhaité interroger la façon dont les publics sont visés, sollicités et accueillis dans les textes, ceux de la puissance publique, des réseaux et des établissements labellisés. En choisissant une équipe spécialisée en anthropologie du politique, l'idée était de renouveler le regard.

Après avoir souligné l'**élitisme** et les entraves à la **liberté des interprètes**, avoir rappelé que la musique peut jouer son rôle démocratique si elle circule largement, l'étude suggère différentes pistes. Il convient tout d'abord de disjoindre la « valeur élevée » de la musique classique de l'« entre-soi » qui l'accapare. Cela permettrait de retrouver la valeur positive de l'exigence et de la complexité. Cela suppose également de reconnaître que la musique classique n'a pas l'exclusivité de ces valeurs. Il convient enfin de déplacer le caractère codé et technique de la musique classique pour mettre en avant le fait que **la musique parle à tous par le biais des émotions**. Il convient enfin de desserrer les hiérarchies et les contraintes qui pèsent sur les interprètes pour favoriser leur liberté de sujets jouant un rôle majeur au service de la réinvention dans l'interprétation, au service du « faire vivre » du patrimoine.

L'étude recommande de recentrer à la fois les discours et les actions, en prenant appui sur les expériences existantes. Recentrer le concert classique, pour lui redonner sa dimension **festive**. Recentrer la programmation, pour **décloisonner** les musiques. **Recentrer la médiation**, pour sortir de l'idée que la musique serait impossible à apprécier sans savoir préalable. « Mettre à disposition sans en faire une épreuve »... « sortir de l'unisson des apprentissages pour se retrouver dans le partage des émotions ». Si la musique classique n'est pas par essence démocratique, comme l'histoire encore proche de ses liens avec le nazisme l'a rappelé, elle peut être actrice de démocratie

lorsqu'elle met en partage le pouvoir des émotions.

À regarder l'héritage institutionnel, on observe que le partage des émotions a été plus ou moins investi comme enjeu démocratique.

L'analyse de la démocratisation s'est principalement développée autour de deux axes, celui qui met en tension démocratisation et démocratie culturelle d'une part, celui qui pense les inégalités d'accès et les formes d'intervention pour y remédier au carrefour des missions des ministères de la Culture, de l'Éducation nationale et de Jeunesse et sports et des collectivités territoriales d'autre part. À ces approches il y a lieu d'adjoindre une réflexion sur la place de l'émotion musicale, sa valorisation, sa dévalorisation ou son invisibilité dans l'histoire de la politique culturelle à travers les discours de ses principaux acteurs.

Le moment Malraux-Landowski est caractérisé par une politique de l'**émotion privée**, mais qui n'est pas homogène. Pour Malraux, l'émotion est le véhicule de la révélation esthétique et le levier de la liberté. Il s'agit de la mettre à disposition du plus grand nombre, mais ce plus grand nombre est considéré individuellement et l'émotion reste attachée au champ privé. En ce qui concerne **Landowski**, si sa politique de l'enseignement musical poursuit une visée explicitement démocratique, la diffusion en revanche favorise une **émotion réservée** aux mélomanes, réservée au répertoire et à la tradition. À l'inverse, le moment **Fleuret** privilégie l'émotion sonore dans la cité. Il vise une transformation réciproque de la musique et de la société. Loin d'une logique de prestige, il défend la diversité des musiques, toutes égales en dignité : « Ce qui est universel c'est la communication par le son. Pas la musique, car elle est multiple. »

Ces deux conceptions de politique musicale peinent à s'articuler. Comme en témoigne le conflit idéologique autour de la **fête de la musique** qui s'est étendu jusqu'au début des années 2000 avec le rejet du milieu professionnel et la fronde des intellectuels conservateurs. Comme le révèle plus récemment la difficulté du milieu classique à sortir de ce qu'il considère comme sa différence, pour penser des enjeux communs avec les autres disciplines. Une polarité où le « et », présent dans la formule « artistique et culturel », reste en suspens. Cette polarité mérite d'être ré-examinée, en tenant compte du potentiel d'émancipation des œuvres, du potentiel de contribution des personnes et du potentiel démocratique du partage des émotions, qui sont de plus en plus revendiqués dans le champ de la pensée esthétique, juridique ou politique, mais aussi sous l'effet des nouvelles pratiques dans l'environnement numérique.

Le monde classique est également marqué par son héritage esthétique.

Le monde de la musique classique est héritier de conceptions esthétiques fortes et pourtant peu explicitées, commentées, critiquées ou revendiquées. Cette absence dans le débat **fragilise** le milieu classique aussi bien dans ses choix que dans sa légitimité.

La conception d'une **musique autonome**, indépendante du contexte dans lequel elle est créée et reçue, pur phénomène porteur de valeurs transcendantes et universelles, qui lui permettent d'échapper à l'usure du temps, est celle de la « musique absolue ». Dans cette conception qui trouve ses racines au XIX^e siècle, la valorisation de la musique instrumentale conduit à voir dans l'orchestre son aboutissement collectif et dans le quatuor à cordes son laboratoire radical.

La structure de la politique musicale en est fortement marquée. Le noyau institutionnel, lui aussi issu du XIX^e siècle, s'est trouvé consolidé et renforcé dans les premières actions du service puis de la direction de la musique. Le modèle de **l'orchestre et du répertoire symphonique** en constitue la

trame dominante, y compris dans les conservatoires.

Retenons aussi, dans les écrits théoriques, tout ce qui touche à l'**expérience d'écoute** de la musique. On y observe une critique sévère de l'émotion, tandis que l'écoute **structurale** est prescrite. Du fait de l'autonomie de la musique, l'effet social de ces réflexions n'a pas droit de cité. Pourtant le **dédain de l'émotion sensible**, qualifiée de vulgaire, conduit au refus, tant de populariser la musique classique que de considérer les autres musiques, et au rejet du partage démocratique des émotions.

Des conflits plus ou moins lisibles et des polémiques récurrentes attestent de cette délicate gestion actuelle de l'héritage classique.

Le double héritage institutionnel et esthétique confronte les acteurs du champ classique à la difficile gestion de cet héritage, qui n'est pas sans produire des conflits de loyauté, conflits souvent invisibles, dont l'issue a pu varier selon les lieux et les moments.

La difficile **articulation du projet artistique et du projet culturel** de la Philharmonie de Paris en témoigne. La formulation des objectifs comme les premières étapes de sa mise en œuvre dénotent un tiraillement qu'il conviendrait de caractériser, car il est susceptible de brider l'énergie nécessaire à l'aboutissement du projet. L'exemple de la mutation opérée en Angleterre dans les années 1990 sous le double effet de l'initiative des orchestres et de la réforme de l'enseignement témoigne de la possibilité de prendre position et d'examiner sur quels **ressorts discursifs** et quelles **actions de médiation** ils ont pris appui, grâce notamment à une perspective élargie qui fait place à l'humain et au partage.

En pleine lumière cette fois, le milieu de la musique classique a été traversé par plusieurs polémiques. Mais elles n'ont pas été mises en débat et ont été considérées comme classées dès lors que le soufflé retombait. On observe pourtant une récurrence des motifs et une **dégradation du ton** qui montre qu'elles sont loin d'être résolues. D'où la volonté de faire émerger les points communs de ces différentes querelles qui ont touché aussi bien la musique contemporaine que les conservatoires, sans oublier la polémique autour du mouvement de la musique ancienne.

Dans la virulence du ton, il convient d'entendre le lot de déceptions, incompréhensions, frustrations, découragement. Ce qui se joue dans l'idée d'un **déclin** ou dans les logiques de **rejet en bloc**, ce sont deux phénomènes liés : une **difficulté à habiter le présent** et un **ébranlement d'ordre identitaire**. Devant l'incapacité à mettre en débat les conflits de valeur, ce qui prend le pas sur la réflexion, c'est la colère ou le rejet d'autrui, qui confortent finalement l'inertie et les corporatismes. Et le public, ou plutôt l'entité fictionnelle « public », est invoquée comme pour faire pencher la balance, voire trancher ce qui est présenté comme irréconciliable. **Mettre des débats et des récits à l'ouvrage** apparaît alors comme urgent, sur l'aventure baroque comme aventure contemporaine, sur la qualification de la musique contemporaine en termes d'expérience, sur la commune exigence qui traverse les différents champs musicaux et pas seulement celui du classique. Enfin, que ce soit du point de vue des dimensions de formation et d'économie de la diffusion, ou du point de vue artistique et des publics, il apparaît nécessaire de **renoncer à la bipolarité de la politique publique entre musique classique et musiques actuelles au profit de la valorisation d'une diversité exigeante**.

La notion de bien commun, une référence pertinente et déjà utilisée.

Ouvrir une porte sur la notion de bien commun, amorcer une réflexion sur la musique classique

comme bien commun, a pour objectif de poser quelques jalons susceptibles d'alimenter une dynamique de pensée et de discours à propos de la musique classique. Point de vue dépaysant par rapport aux discours dominants de la musique classique, **le commun** apparaît de plus en plus comme le lieu privilégié d'**ancrage** ou de vérification des nouvelles **légitimités**.

Principe politique revivifié dans les années 1990, la notion de bien commun constitue le domaine de **l'inappropriable** et porte la double critique du **libéralisme** et de la **bureaucratie étatique**. Ni du domaine de la propriété privée, ni du domaine de l'État, le bien commun privilégie l'usage à la possession.

Élargie aux biens culturels, la notion de bien commun sous-tend celle de « **patrimoine commun de l'humanité** » et de « **bien culturel de l'humanité** ». L'Organisation des Nations Unies, l'Onu, reconnaît trois types de biens publics mondiaux parmi lesquels le patrimoine fabriqué par l'homme. Par ailleurs l'Unesco affirme dès 1972 la spécificité des biens et services culturels est affirmée dans la convention du patrimoine mondial, puis la Déclaration universelle sur la diversité culturelle (2001) et enfin la Convention sur la protection et la promotion de la dignité des expressions culturelles (2005).

Le champ juridique poursuit lentement ses avancées. Son ambition est de tempérer, voire de contrer la progression des logiques économiques. Il s'appuie sur les positions fortes d'acteurs culturels et les débats sur le sens même de l'économie, mais la situation reste fragile. La Belgique apparaît comme un des rares exemples de **transposition en droit interne**, faisant reposer **le référentiel des centres culturels sur le droit à la culture**. La France, qui a signé les conventions mentionnées plus haut, n'ouvre que progressivement la porte, et ce dans le domaine de la lutte contre l'exclusion. On note également l'initiative de plusieurs départements dans le projet Paideia et l'avis récent du Conseil économique, social et environnemental (Ceser) de la Région Midi-Pyrénées. On observe enfin un décalage croissant du droit d'auteur sur les usages dans la sphère du net.

En dehors du champ juridique, la notion de bien commun invite à une réflexion sur la **capacité des institutions culturelles à être institutantes plutôt qu'instituées**, c'est-à-dire à résister à l'inertie et à la détermination hiérarchique de l'autorité, qui entravent le pouvoir de l'imaginaire. S'inscrire dans la perspective du commun serait de nature à faire évoluer l'organisation des services de l'État ainsi que la mission de ses opérateurs nationaux.

III- Les actions

A/ La mutation des cadres de l'expérience musicale et la diversification des formes de participation.

Les formes de l'expérience musicale se sont beaucoup diversifiées. **L'écoute** en présence des artistes, mais aussi en leur absence table des matières – à travers les enregistrements audios ou vidéos – s'est enrichie de possibilités nouvelles avec l'écoute mobile, qui complète l'écoute en salle ou à domicile et l'écoute inter-active, dans le contexte multimédia. Le goût du partage se développe, tant dans la sphère numérique que dans les temps festifs et dans les projets participatifs.

On assiste à un renversement des pratiques de sorties sur une temporalité longue. Alors qu'à la fin du XIX^e siècle de nombreuses actions de popularisation permettent le **concert** symphonique et le

répertoire germanique de développer le public, les **pratiques festivières** ont pris le devant de la scène à partir des années 1970, favorisant à la fois le développement de répertoires alors en marge de l'institution (le baroque comme le jazz) et l'intérêt du public local (Nantes, Aix...).

L'**enregistrement** a révolutionné le rapport à la musique au XX^e siècle. Au-delà du moment fragile et unique du concert, il a permis l'accès à un nombre important de répertoires et a institué de nouvelles formes d'écoute, l'écoute distraite aussi bien que l'écoute intime domestique, loin des rituels sociaux.

Face à l'amplification du mouvement de marchandisation, des professionnels invitent à résister à la transformation tant du public en consommateur que des créations en biens marchands. À cet égard, **les captations d'opéra** recèlent atouts et dangers. Les progrès techniques impactent positivement la qualité des propositions de diffusion grand public (l'opération « Opéra d'été » de l'Opéra national de Paris) ou d'actions en direction des jeunes (Liceù, Opéra national de Bordeaux). Mais les coûts engagés peuvent altérer la prise de risque et orienter le choix artistique vers des valeurs sûres (les productions du Met ne tablent que sur des voix internationales et dont les mises en scènes sont très conventionnelles).

Le développement des pratiques numériques incite le public à devenir un usager actif. Elles mettent à disposition à la fois des outils de plus en plus mobiles (téléphones intelligents, tablettes), tactiles et connectés et des ressources de plus en plus nombreuses. En effet, la webtv de la Cité de la musique diffuse des concerts, la **plate-forme numérique** de France Télévision Culturebox qui présente des captations, des magazines et de l'info, l'Opéra de Vienne propose des analyses et des partitions pour accompagner ses captations, l'ensemble Accentus qui expérimente l'interactivité du multi-écrans et la formule de la websérie, le London symphony orchestra qui approfondit les possibilités interactives entre différents angles de lecture de la captation vidéo du concert et ressources sur l'interprétation...). Il dispose de **jeux** (Royal Opera House...) ou d'**applications** combinant des dimensions éducatives et ludiques (les orchestres de Radio-France, la *start up* Sonic Solveig...). Des équipes de recherche préparent les mutations multimédias de demain : production collaborative de documents multimédias, gestion de la ré-éditorialisation, création collaborative...

L'expérience se renouvelle également au contact des **formes nouvelles de présence dans l'espace public**. L'atténuation des frontières entre espace privé et espace public, initié par la fête de la musique, se prolonge aujourd'hui à travers différentes formes. Se développent notamment des opérations **portes ouvertes** (l'opération *Tous à l'opéra* depuis 2007 par la Réunion des opéras de France, l'opération *Orchestres en fête* lancée en 2008 par l'association française des orchestres... Ou les **flashmobs** réalisés dans l'espace public, qui déplacent le lieu habituel du concert. Les musiciens vont à la rencontre du public là où il est, soit pour proposer une forme artistique en soi (telle qu'*Insula* à Versailles avec des étoiles de l'Opéra de Paris), soit pour inviter le public à participer (*Take the baton* au centre commercial de la Défense). Ces opérations jouent de l'ambivalence entre le caractère éphémère de l'opération et sa diffusion mondialisée sur le net (la place de l'opéra de Sabadell, le métro de Copenhague, le magasin Morrisons à Londres...).

L'apprentissage musical, dans l'enseignement général et dans l'enseignement spécialisé connaît aussi des transformations.

Dans l'enseignement général, les enseignants d'éducation musicale d'une part et les musiciens intervenants formés dans les Centres de formation des musiciens intervenants (Cfmi) d'autre part, assurent la base de la présence éducative pour la musique, parfois complétée et enrichie par des résidences d'artistes. Concernant les **parcours d'éducation artistique et culturelle**, les avancées

réglementaires coexistent avec des incertitudes sur leur mise en œuvre effective, largement conditionnée par l'évolution de la formation initiale et continue des enseignants et des artistes. L'effet de la présence des artistes dans les écoles, de l'avis d'Alain Kerlan, est double, sur l'art et sur l'institution éducative dont elle contribue à troubler l'immobilité. Enfin, concernant l'enjeu des outils musicaux numériques à l'école, il s'agit selon Meirieu d'adopter une perspective large, voire anthropologique, en examinant les conditions dans lesquelles ces outils peuvent contribuer à l'émergence de la pensée.

Dans l'**enseignement spécialisé**, la question de la prise en compte de la diversité des attentes du public en termes de parcours et de répertoires fait débat. **Nicolas Stroesser** constate la prégnance du modèle historique du Conservatoire de Paris en dépit d'attentes nouvelles et des options prises par l'État depuis Maurice Fleuret. Pour refonder le modèle des conservatoires dans une perspective démocratique, il estime nécessaire de **dépasser l'opposition des méthodes et de défendre la pluralité des parcours**. **Marie-Madeleine Krynen** propose à cet égard de **nouvelles orientations** en termes d'ambition et d'organisation des conservatoires qui répondent à la diversité des attentes.

La participation des personnes.

La notion de participation des personnes évolue. Même si elle continue de couvrir la pratique des **amateurs**, elle s'étend de plus en plus aux **projets participatifs**. Selon l'Observatoire des politiques culturelles, la participation à la vie culturelle semble se développer en France et à l'étranger par empilement avec les autres pratiques, sans que soient examinés les objectifs et les enjeux potentiellement contradictoires des politiques publiques qui s'y côtoient.

Les dispositifs participatifs viennent en effet bousculer les rôles établis. **Raphaële Vançon** observe comment le spectateur se retrouve en position d'acteur et comment l'artiste devient un « tiers autorisé », chargé de faire exprimer et de transformer l'intime des personnes pour le rendre partageable publiquement et collectivement. L'œuvre y est définie moins comme objet que comme processus où les personnes peuvent être en situation de co-création. Il s'agit, pour les établissements culturels, de sortir des logiques exclusives de production et de diffusion pour proposer des espaces permettant de véritables expériences sensibles, des parcours d'expression et d'émancipation culturelle individuelle et collective.

Si nombre d'expériences témoignent de la recherche de **nouvelles formes de citoyenneté** dans, à partir et autour de l'expérience artistique (Sené dans le Morbihan), d'autres en revanche ont pu faire l'objet d'une **instrumentalisation politique** (Lyon).

Dans le champ musical, après la démarche d'**Alain Savouret** dans les années 1980, qui refuse de séparer l'œuvre de son contexte et de son partage, les projets récents visent à récolter, animer des ateliers de création, partager l'écoute, restituer (projet *Si j'étais Jorge* à Marseille), interpréter mais cela ne recouvre pas la notion de projet en amateur. Ils prennent parfois la forme de portraits sonores des habitants ou de la ville (projet audioguide de l'ensemble Ars nova à Poitiers...). Jean-Christophe Marti élargit la participation aux professionnels en mettant en valeur les singularités des interprètes et en les sortant de leur position d'exécutants substituables.

B/ Enjeux et modalités de la médiation.

Les variations de la médiation, dans le temps et dans les formes d'intervention, sont une sorte de **baromètre des politiques culturelles**, de leurs hésitations ou de leurs contradictions, dans une oscillation entre démocratisation et démocratie, entre mise à disposition de la création et

développement des interactions culturelles. La notion de **trajectoire** des personnes permet d'en sortir et d'éviter l'impasse d'une définition statique de l'identité culturelle. En adoptant une perspective émancipatrice, les artistes et les professionnels de la culture peuvent en effet être vus comme des apporteurs de ressources, depuis l'isolement de leur chambre comme dans la relation directe avec les personnes.

La définition de la médiation connaît des variantes nombreuses jusqu'à la **définition extensive d'Antoine Hennion**, pour qui elle recouvre l'ensemble des dispositifs qui contribuent à la présentation de la musique. Notion souvent présentée par ses détracteurs comme floue, elle oscille au gré des enjeux politiques qui sous-tendent les modalités de sa mise en œuvre. Contrairement à des conclusions aujourd'hui dépassées, le développement du numérique n'est pas de nature à faire disparaître la fonction de médiation mais appelle à son renforcement.

Des activités et des métiers à légitimer.

Les acteurs de la médiation sont nombreux, que ce soit sous la forme d'une activité principale ou secondaire : compositeurs, interprètes, intervenants, programmateurs, éducateurs, animateurs, enseignants... La difficulté à **qualifier les termes** va de pair avec celle de **situer les contenus** et fait obstacle à la reconnaissance de ce métier d'un point de vue statutaire et dans les formations.

Plus que les termes « intervention » et « éducation artistique et culturelle », mais aussi « action culturelle », qui ont chacun leur histoire et leurs enjeux propres, le terme médiation apparaît comme le plus adapté car il n'opère pas de distinction entre les publics ni entre les actions. Il semble par ailleurs très largement employé dans le milieu professionnel et de la recherche. Sans renoncer aux désirs de savoir, il fait place également aux trajectoires subjectivantes liées à la mise en jeu des **émotions**. Son aire permet de le situer au sein d'une trilogie éducation (générale), enseignement (spécialisé), médiation. Sa structure étymologique contenant l'idée d'un « entre », il est approprié dans une logique d'espace disponible, où s'élaborent en creux les trajectoires individuelles, à l'articulation entre l'œuvre de l'artiste et la culture de la personne, entre un désir de savoir et une disponibilité pour l'émotion, entre l'expérience de l'œuvre et le faire-œuvre, entre artistes et partenaires du champ éducatif ou social...

La médiation musicale serait plutôt **en retard** par rapport aux autres champs disciplinaires, du fait de son isolement dans ses réseaux et ses représentations, comme l'atteste la faible présence de musiciens classiques dans les formations universitaires à la médiation, qui pour la plupart adoptent une entrée transversale. Elle n'est pas en avance en tout cas dans la formation professionnelle initiale ou continue. Elle rattrape peu à peu son voisin britannique, pour qui les actions éducatives sont partie intégrante du métier de musicien d'orchestre depuis les années 1980.

La **volonté de légitimer et de structurer la médiation mérite d'être affirmée** par le ministère de la Culture. Il convient de ne pas s'exonérer de cette question en s'abritant derrière des arguties terminologiques. Cela passe également par une observation de ces métiers et par la valorisation des expériences de médiation, y compris du point de vue artistique. Cela passe aussi par la **structuration de l'offre de formation à la médiation dans les établissements d'enseignement supérieur**, par la prise en compte de l'ensemble du champ (tous âges et tous publics confondus) et par l'accompagnement des médiateurs musiciens dans le travail autour d'une charte de la médiation musicale.

En outre, définir un statut du métier de médiateur, en inter-ministériel se révèle un travail indispensable, pour que ce statut soit pris en compte dans les fiches du Répertoire opérationnel des

métiers et de l'emploi (Rome), les codes de la Nomenclature d'activités françaises (Naf)... Un chantier doit également être mené avec les instances paritaires, comme la Commission paritaire nationale emploi formation du spectacle vivant (Cpnef-Sv) qui l'ont jusqu'à présent exclu de leur champ, ce qui bloque toute évolution en ce sens de la formation dans le champ du spectacle vivant.

Une formation à structurer.

La nécessité de structurer l'enseignement de la médiation dans les établissements supérieurs Culture apparaît à la lumière de l'antériorité anglaise et du besoin de compléter l'offre universitaire.

Un état des lieux de l'offre actuelle de formation initiale à l'éducation artistique et culturelle dans les établissements supérieurs Culture a été amorcé par le secrétariat général du ministère de la Culture en 2014. Il révèle, pour la musique, une **hétérogénéité des propositions (en quantité et en contenu), un manque de méthode de co-construction et une certaine confusion entre les notions d'enseignement spécialisé et d'éducation artistique et culturelle**. La campagne d'habilitation pourrait être l'occasion de clarifier les objectifs et d'articuler ces deux priorités ministérielles que sont la structuration de l'enseignement supérieur et le développement de l'éducation artistique et culturelle. À l'instar d'autres établissements, il faudrait étudier la possibilité de parcours construits en partenariat avec les grandes écoles ou l'université.

L'offre de **formation continue** à la médiation musicale est non seulement **dispersée** mais très **peu développée**. L'association française des orchestres a mis en place depuis 2006 des formations au rythme moyen de 3 jours par an, qui ont touché un petit nombre de musiciens appartenant à moins d'un tiers des orchestres membres. Il en existe aussi dans les orchestres de jeunes, comme l'Orchestre français des jeunes ou le Jeune orchestre atlantique. Dans un certain nombre d'ensembles indépendants ou d'orchestres, c'est la volonté du directeur musical et la personnalité des responsables de la médiation qui ont su entraîner les musiciens dans une évolution où la formation continue s'est faite sur le terrain.

Les organismes finançant la formation continue comme le Centre national de la fonction publique territoriales (Cnfpf) ou l'Assurance formation des activités du spectacle (Afdas), qui ont en charge les formations courtes, ont récemment inscrit les formations à la médiation culturelle comme une priorité. En revanche la Cpnef-sv les exclut du répertoire des formations longues, au motif que ces métiers et ces activités ne feraient pas partie de leur champ.

Le groupe des établissements publics du ministère de la Culture, réuni par le secrétariat général en 2014, a insisté sur le manque de formation des enseignants de l'Éducation nationale, d'où l'accent que ces établissements mettent sur la **formation des enseignants et des relais du champ social**, ainsi que la constitution de **dossiers pédagogiques**. La mobilisation professionnelle autour de *La belle saison avec l'enfance et la jeunesse* – forte dans le réseau des opéras de France, inventive chez certains membres de la Fevis et réservée à l'association française des orchestres – a permis de soulever la question de la formation dans les conservatoires supérieurs. Il en ressort un besoin de travailler sur les référentiels, ce que semble confirmer l'analyse du questionnaire adressé aux établissements supérieurs.

Une recherche à construire.

La recherche universitaire sur la médiation culturelle s'appuie sur un nombre croissant d'établissements culturels, depuis la mise en place des Partenariats Institutions-Citoyens pour la recherche et l'innovation (Picri) par certains conseils régionaux. Le projet lyonnais de l'Agence

nationale de la recherche (Anr) « Poléart » s'inscrit dans le champ de l'éducation artistique. En revanche, le programme franco-allemand de recherche sur le droit à l'éducation artistique et culturelle, porté par une université allemande, est conduit côté français par l'Observatoire des politiques culturelles de Grenoble avec le concours d'universitaires, mais aussi d'artistes et de responsables culturels.

Le développement de la recherche sur la médiation musicale représentant un **enjeu essentiel de la réflexion et de l'évaluation des politiques de renouvellement des publics de la musique classique**, il convient de susciter l'investissement des établissements d'enseignement supérieur et des établissements de création et de diffusion dans la recherche sur la médiation musicale. Au sein du groupe de travail de la Dgca sur la recherche, réunissant des inspecteurs des quatre collèges, il a été acté que la recherche couvrirait l'ensemble des missions de la Dgca (création bien sûr mais aussi interprétation, médiation, sans oublier la pédagogie et l'acoustique...)

Quatre volets sont à considérer. La médiation musicale étant une pratique relativement récente, il s'agit de réunir les témoignages des premiers médiateurs impliqués dans des actions de médiation, afin de **constituer les sources historiques** de la recherche. Mais au-delà de la réflexion sur l'histoire, la recherche est aussi un outil quotidien permettant d'expérimenter puis de capitaliser les expériences menées pour le renouvellement des publics. Pour éviter l'écueil du formatage et conserver une capacité d'innovation, ce sont des habitudes de travail qui doivent évoluer en trouvant une place pour une **réflexion de type « laboratoire »**. Ces foyers de recherche sont nécessaires pour **nourrir les contenus des formations à la médiation**. La recherche représente par ailleurs un levier pour dépasser la confusion des objectifs dans la plupart des projets des pôles supérieurs, celui de Lille faisant exception par la clarté de ses énoncés. Enfin, **les étudiants des conservatoires supérieurs devraient pouvoir mener des travaux de recherche sur la médiation musicale** est un dernier élément du dispositif. L'exemple des modalités de thèses conduites à l'université Uqam de Montréal, si elle n'est sans doute pas encore mûre dans le contexte universitaire français, pourrait du moins servir de repère pour les travaux de recherche validés par les diplômes d'établissement.

L'institution requiert l'organisation d'un regard critique pour rester créative et démocratique. La formation continue à la médiation et la recherche sur la médiation peuvent en être des volets féconds, à travers une saine tension entre les actions conduites par les établissements culturels et les réflexions conduites dans les établissements supérieurs, qui suppose à la fois une séparation et une articulation des rôles de chacun dans ces domaines.

Pour la médiation plus que pour tout autre domaine, le choix d'une **recherche participative** est un enjeu public et les évaluations conduites par l'Opéra de Lyon dans ce domaine montrent que la pertinence des objectifs se nourrit de la rencontre entre évaluation et recherche.

Des actions riches mais encore trop hétérogènes dans leurs visées et leurs moyens.

Depuis une trentaine d'années, les actions de médiation menées par les établissements culturels se sont beaucoup développées quantitativement et qualitativement, allant de plus en plus vers des démarches actives et des logiques de participation. La façon dont les établissements publics du ministère de la Culture ont investi ce domaine peut être observée sous différents angles.

L'intitulé et l'organisation des services est souvent un révélateur de la place des publics dans l'établissement. Les intitulés oscillent entre trois principales formulations : service des publics, service éducatif ou service de la médiation. Ils sont rattachés à une direction, soit de la

communication, soit du développement, soit de la dramaturgie (Opéra de Paris), soit sont dispersés entre diverses directions (Cité de la musique).

La formulation des enjeux révèle une grande **hétérogénéité de principes et d'objectifs**. Soit les missions découlent des contenus artistiques (initiation à l'art lyrique et chorégraphique), soit c'est la question de l'accès à la culture qui est mise en avant, soit c'est le développement personnel et critique dans une perspective d'émancipation. Chaillot revendique son travail de médiation au croisement de ces trois dynamiques et affirme l'importance de la qualité de la relation. En musique, certaines équipes artistiques comme l'Orchestre national d'Île-de-France ou l'Orchestre de chambre de Paris ont su créer une forte dynamique chez les musiciens autour de cette même perspective. Sabine Deville affirme que les actions de médiation prennent sens dans un énoncé dès lors qu'elles sont animées d'une pensée sur le contexte et les objectifs qui sait être critique.

La mesure budgétaire des actions de médiation n'est pas réalisée pour le moment. Certes complexe du fait du croisement des financements publics avec le mécénat, elle est d'autant plus nécessaire qu'elle est un des éléments de légitimation. Elle passe par une clarification méthodologique et une réflexion sur l'indicateur de performance 2-1 du programme 224, qui pourrait s'appuyer sur les propositions de l'Opéra de Paris.

L'examen des formes de médiation passe au préalable par les **documents de communication et par les grilles tarifaires**. En plus des analyses de l'étude des discours par le laboratoire Tram du Cnrs, on constate que la plupart des éditoriaux font peu de place aux actions de médiation, les laissant à la périphérie du projet de l'établissement. Concernant les politiques tarifaires, un certain nombre d'études concluent que le prix ou le subventionnement de la demande (à travers les chèques ou cartes culture mis en place par les collectivités territoriales) joue un **rôle mineur** dans le comportement des publics et que leur efficacité est conditionnée par l'existence d'actions d'accompagnement, de médiation. Ces études remarquent que les expériences de gratuité ont certes permis de diversifier les profils mais en même temps ont conduit à des hausses de prix pour en compenser le coût (2003-2010). Les données communiquées dans les rapports d'activité par les établissements publics de la musique sont insuffisantes pour conduire une analyse de leur politique de tarification. Sans doute une étude globale serait-elle nécessaire pour **définir une méthodologie commune** à l'ensemble des établissements publics relevant de la Dgca ?

L'accueil en salle passe peu par la parole pour les établissements de musique et le plus souvent par l'écrit. Les **notes de programme**, généralement concentrées sur les œuvres, adoptent le plus souvent un contenu didactique et un ton neutralisé. Rares sont les lieux qui mettent en avant les interprètes (Opéra de Lille) favorisant le potentiel relationnel et leur fonction de passeurs.

Les trois établissements publics.

En dépit de leur statut commun, les trois établissements publics de la musique disposent de moyens très différents, qui expliquent pour une part la place qu'ils accordent à la médiation. La Cité de la musique développe des actions très diversifiées qui témoignent de son investissement sur l'ensemble du champ de la médiation : rencontre avec les œuvres et avec les artistes, ateliers de pratique artistique, production de ressources et plus récemment projets participatifs, en s'adressant aussi bien au public individuel (adultes, enfants et familles) qu'aux scolaires et aux publics du champ social. Les actions de médiation conduites par l'Opéra national de Paris sont également multiples : trois programmes (« activités jeune public », « dix mois d'école et d'opéra » et « opéra-université ») proposent des spectacles pour le jeune public et des concerts éducatifs, des projets participatifs, des ateliers de sensibilisation par la pratique, des visites, des rencontres, des

conférences, des accès aux répétitions... à destination également du public individuel aussi bien que scolaire – notamment en réseau d'éducation prioritaire – ou universitaire. L'Opéra-comique n'a quant à lui que peu développé les actions de médiation et des interrogations peuvent être soulevées concernant l'organisation et les moyens mais aussi les visées de ces actions.

Comme pour la formulation des enjeux, la conception des actions de médiation relève soit d'une offre plus ou moins liée à la programmation (répétitions publiques, école du spectateur, rencontre avec les créateurs, concerts éducatifs, ateliers de pratique artistique), soit d'une démarche de projet construite en partenariat avec des enseignants ou des acteurs du monde associatif.

Assez naturellement, les **dossiers pédagogiques** qui accompagnent les actions éducatives procèdent le plus souvent à partir de l'œuvre dans le champ de l'opéra et de manière thématisée dans les salles de concert. Certains optent pour une présentation historique peu connectée à des exemples musicaux (Opéra de Paris et Opéra-comique), d'autres pour une présentation de la note d'intention du responsable artistique à laquelle s'agrègent ensuite les autres éléments (Opéra national de Bordeaux), d'autres enfin construisent les dossiers dans un environnement multimédia qui facilite les liens entre écoute, lecture de la partition et commentaires analytiques (Cité de la musique), qui engagent une conception du rapport à l'œuvre et à sa signification contemporaine.

Les **concerts éducatifs**, en plus de la qualité de réalisation artistique, appellent une approche spécifique. Les musiciens y trouvent d'autant mieux leur place qu'ils sont accompagnés par un médiateur en amont ou pendant le concert. Le rythme des interventions orales et leur visée conditionne l'optimisation de la découverte pour les enfants, et cela fonctionne d'autant mieux qu'elle est centrée non pas sur l'acquisition d'un savoir où la musique serait réduite à une fonction illustrative, mais sur l'expérience sensible, où la capacité de rêverie, d'émulation ou d'anticipation du récit sont décisifs.

La conception de **spectacles à destination du jeune public** est un laboratoire particulièrement exigeant de la création. Une qualité de présence d'autant plus habitée y est requise que le public est jeune, de l'avis des artistes comme des pédo-psychiatres.

Les **ateliers de sensibilisation** à la pratique poursuivent aussi des objectifs à la fois culturels et sensibles. Culturels, à travers tel ou tel instrument qui permet de présenter une diversité de répertoires (populaires comme savants, d'ici comme d'ailleurs) et d'usages (film, publicité). Sensibles dans le contact sonore et vibratoire, qui ne se confond pas avec un apprentissage mais peut susciter un désir d'approfondissement.

Les **pratiques collectives** se sont développées sous des formes variées. Le programme **Demos**, présenté comme un projet de démocratisation culturelle, s'est fixé un double objectif artistique et social. Si l'adoption d'un enseignement centré sur la pédagogie collective et l'oralité atteste d'une volonté d'ajustement à des enfants éloignés de la musique classique, le programme rencontre des **écueils divers** : abandons, problèmes de formation des intervenants et d'organisation, malentendus culturels et plus généralement caractère flou des finalités du projet. À cet égard, le musicologue Geoffrey Baker questionne le mythe construit autour d'*El Sistema* et notamment sa dimension émancipatrice. Les orchestres à l'école se sont construits sur une autre logique. En lien avec l'institution scolaire et le plus souvent avec les enseignants des conservatoires, l'écart est moindre qu'entre les relais du champ social et les musiciens des orchestres. Par ailleurs l'inscription dans la durée est facilitée par le cadre. La progression du nombre d'orchestres à l'école est forte, de 150 en 2008 à plus de 1000 en 2014 et concerne près de 30 000 enfants en septembre 2014.

La **restitution des actions** de médiation impose de la justesse pour ne pas se transformer en opération de communication. C'est dans cet espace (en salle ou à travers un Dvd) que se révèle la **nature de l'engagement de l'institution** et sa **capacité relationnelle**, dans le respect et dans l'exigence réciproques. C'est le moment non pas tant de vérification d'un résultat artistique qui n'est sans doute pas la visée première, que de la présence d'un processus à la croisée des cultures. D'où l'intérêt de **dispositifs d'évaluation participatifs** comme les a expérimentés l'Opéra de Lyon.

Si la médiation est désormais intégrée dans les missions de la plupart des établissements publics du ministère de la Culture et d'un grand nombre d'établissements culturels, il convient de mieux la qualifier, d'en affiner l'adresse, de mieux concerter et collaborer, de mieux investir l'outil numérique comme ressource commune et donc traversée de sens.

Comme pour les politiques tarifaires, l'implication dans les programmes en direction des publics éloignés de l'offre artistique, et notamment dans **la mission Vivre ensemble**, n'est pas suffisamment visible dans les rapports d'activité et un travail de méthodologie permettrait sans doute d'en réaffirmer l'importance et la nécessaire valorisation.

C/ Les pratiques des publics dans les politiques publiques des collectivités territoriales et dans l'évaluation.

Considérant la place de récepteur traditionnellement attribuée au public, il va s'agir ici d'analyser les nouveaux dispositifs participatifs dans les choix de politiques publiques et dans les dispositifs d'évaluation. Ces dispositifs font l'objet de recherches et de théorisations, même si leur réalité reste très marginale.

Les enjeux des dispositifs participatifs.

Raphaële Vançon présente les enjeux des dispositifs participatifs, du point de vue des politiques publiques des collectivités territoriales. Inscrits pour la plupart dans les projets soutenus par les **politiques de la ville**, les dispositifs participatifs sont envisagés comme une modalité de mise en œuvre d'une action sociale articulée à un projet urbanistique. Impulsé par la puissance publique, ceux-ci visent à renforcer le sentiment d'appartenance d'une population à un quartier ou à une ville.

Ces enjeux impactant la cohérence et le développement du territoire, plusieurs collectivités territoriales ou associations rassemblant des élus locaux s'engagent dans ce type de projets. **La Fédération nationale des collectivités pour la culture (Fncc)** propose dans sa lettre d'orientation de janvier 2013 d'évoluer de la démocratisation à la démocratie culturelle, de passer de la posture de l'offre à celle de l'écoute. Il s'agit de positionner « la personne, tant réceptrice que productrice au centre de gravité des politiques publiques de la culture » et de **valoriser à la fois l'affirmation des identités culturelles et les interactions avec les autres cultures**.

La ville de **Rennes** a initié en 2011 une réflexion sur les méthodes participatives avec les acteurs culturels, avec pour objectif de permettre à chacun d'eux « de mieux se situer, de partager des valeurs et de s'inscrire dans des objectifs partagés ». Elle a également impliqué plusieurs délégations et services municipaux pour que les institutions rennaises mènent à bien ce programme à l'ambition citoyenne résumé dans un triple « I » : inviter, initier, instruire.

Les publics, objets et sujets de l'évaluation.

Mettre le public au centre de l'analyse, c'est la mission qui m'a été confiée à Poitiers par le

directeur général de la création artistique et qui a été réalisée avec les orchestres et la scène nationale, suite à la demande de la Drac et de la ville courant 2013. Cela a produit un **décentrement portant sur le sens des actions** conduites par les structures, moins exclusivement artistique ; sur l'intérêt de mettre en commun des savoir-faire, des initiatives et des évaluations des actions de médiation ; et enfin sur la méthode de la mission qui, pour mettre en mouvement des représentations, a pris appui sur le collectif. En effet, la méthode participative permet à la fois une meilleure prise de conscience des enjeux et la satisfaction d'en explorer les pistes concrètes.

L'implication des acteurs à l'échelle des services départementaux faisait l'objet d'une rencontre à Belfort en février 2014. Là aussi, la nouveauté résidait dans la **participation des acteurs à l'élaboration du sens de leur activité**. En prenant pour horizon les **droits culturels**, ils étaient invités à penser les modalités de l'évaluation qualitative et ont fait émerger des **indicateurs nouveaux** comme celui des **interactions entre les établissements culturels**.

Les finalités et les modalités de l'évaluation connaissent des évolutions fortes. Du côté des grands corps d'inspection, se dessine une double tendance : d'un côté privilégier le **conseil, les études et la prospective** plutôt que les inspections ex-post, de l'autre se positionner dans un environnement complexe où d'autres concourent à l'évaluation (services déconcentrés, agences, opérateurs...).

La société française d'évaluation (Sfe) et le centre européen d'expertise Euréval contribuent à la réflexion. La rédaction d'une **charte de l'évaluation en 2006 par la Sfe** inscrit parmi les objectifs de l'évaluation de « **permettre aux citoyens d'apprécier la valeur des actions publiques** ». Dans une approche plus pragmatique, Euréval réfléchit sur la capacité de changement et conclut que les logiques d'appropriation sont plus efficaces que les logiques prescriptives.

Les travaux universitaires ou d'intellectuels questionnent également le modèle actuel de l'évaluation. Certains proposent de réfléchir à la fois aux limites de la rationalisation et aux **enjeux de contrôle et de pouvoir** qui le sous-tendent. D'autres s'orientent vers de nouveaux référentiels d'évaluation. Dans ce débat, il est important d'éclairer les positions. Les tenants de l'**évaluation participative** estiment nécessaire de construire des espaces de délibération, où la légitimité est assurée par la participation des parties prenantes. Les tenants de l'**évaluation dissociée ou indépendante** reprennent la posture traditionnelle d'une évaluation autonome, rigoureuse et impartiale. Pour Philippe Frémeaux, cette posture est problématique, en tant qu'elle se pose dans une légitimité descendante : « comme une réalité qui s'imposerait aux acteurs et comme le fruit d'une expertise ».

Dans le projet de service de la Dgca, le Service de l'inspection de la création artistique (Sica) ouvre la porte de l'exploration de nouvelles méthodes, notamment d'évaluation participative. La mise en place d'un cycle de rencontres sur ce thème a été annoncée pour 2015. Cette perspective soulève des **inquiétudes** de voir diminuer la légitimité du service et d'ouvrir à de nouvelles méthodes. Reconnaître la place des autres évaluateurs non seulement conduit à penser les méthodes en complémentarité et en subsidiarité de ceux-ci mais aussi permet d'articuler sa légitimité sur sa spécificité. L'introduction de nouveaux outils au Sica permettrait d'avancer également dans cette direction (élaboration d'un guide de l'auto-évaluation, mise en place de réunions de diagnostic préalables au déclenchement d'une mission, mise en place d'un processus visant à proposer un cadre pour les évaluations participatives).

La combinaison de la réforme territoriale, de l'évolution des missions de certains conseillers et de la progressive ouverture et réutilisation des données publiques conduit également à repenser la **complémentarité des lieux d'évaluation** et leur **finalité au service des citoyens**.

12 Préconisations

I- Les chiffres

Objectif : Mettre les chiffres au service d'un projet politique.

1- Mettre les personnes au centre des études chiffrées.

En favorisant la production de données qui rendent compte de la pluralité des goûts, des trajectoires individuelles, des variations territoriales.

En mesurant la capacité des établissements culturels d'un même territoire
-à organiser des parcours dans le temps et entre différents établissements culturels
-et à accueillir la diversité culturelle.

2- Impliquer les personnes dans la fabrication et l'interprétation des données.

En faisant de la modernisation de l'action publique, une occasion démocratique et pas seulement technocratique.

En prévoyant une **représentation des publics dans l'Observatoire** prévu par la loi sur la création, afin qu'ils soient partie-prenante du débat sur la production et l'interprétation des chiffres. En aménageant au sein de l'Observatoire un débat sur le pourquoi des chiffres tout autant que le comment.

3- Faire évoluer les outils d'observation.

En inscrivant, dans les rapports d'activité des opérateurs nationaux, des établissements des labels et des réseaux, 3 principaux items : non seulement la **fréquentation**, mais aussi la **médiation** et les **trajectoires**.

Progresser dans la **comptabilisation** des données Dgca pour le **Rapport annuel de performance** destiné aux parlementaires, en accompagnant les réseaux sur le plan méthodologique pour permettre au moins de comparer (par ex., éviter les tranches d'âge incompatibles) et au mieux d'agrèger les données.

4- Articuler les chiffres avec les témoignages et les représentations.

En créant un **lien permanent** entre l'**observation** des publics, l'animation de la réflexion des services chargés de la **médiation** dans les établissements et la **recherche** universitaire dans une logique d'évaluation partagée.

En étudiant les **représentations et les discours**. En expérimentant les outils de web design, pour connaître les représentations et les discours qui se développent dans la sphère internet. En étudiant la possibilité d'un partenariat avec le Medialab de Sciences Po Paris, autour du logiciel Sven. En s'inscrivant activement dans le mouvement lancé par l'*open data*.

II- Discours

Objectif : faire évoluer les discours, en partager les enjeux

5- Conduire une **réflexion sur les valeurs communes** à l'ensemble du champ musical, notamment entre les musiques classiques et actuelles.

En commandant une étude des discours, parallèle à celle qui a été menée pour les musiques classiques, dans le champ des musiques actuelles ; un élargissement aux autres champs artistiques de la Dgca pourrait être envisagé.

En mettant en place un groupe de travail à la Dgca chargé d'organiser cette réflexion.

6- **Organiser le débat** avec les professionnels de la musique classique.

En inscrivant dans les cahiers des charges des établissements publics nationaux et des réseaux la mission d'animer la réflexion et la recherche sur les publics.

En mettant en place la rencontre avec les professionnels prévue dans la convention avec le laboratoire du Cnrs, qu'il revient à la délégation musique d'organiser.

7- Stimuler, produire et valoriser la **production d'analyses et la recherche** sur les discours institutionnels et théoriques de la musique classique.

Et notamment interroger la place accordée aux interprètes dans les discours contemporains.

En organisant une veille et en valorisant les travaux existants notamment dans l'aire européenne et dans l'aire francophone.

En soutenant les projets de recherche.

8- **Valoriser l'expérience sensible** dans les textes réglementaires.

En revisitant les textes réglementaires, notamment les cahiers des missions et des charges des établissements des labels.

III- Actions

Objectif : manifester l'ambition de la Dgca sur l'ensemble du champ de la médiation

9- **Cinq points majeurs à mettre en œuvre.**

Reconnaître le métier de médiateur : en définissant un statut du métier de médiateur.

Structurer la formation initiale dans les établissements supérieurs : avec d'un côté une formation au métier de médiateur et de l'autre des modules de médiation dans la formation des compositeurs, des interprètes et des pédagogues.

Développer la formation continue : en direction des musiciens d'une part (cela incombe aux conservatoires supérieurs, aux réseaux) et d'autre part en direction des relais dans l'enseignement général ou dans le champ social (offre des établissements publics nationaux) et impliquer les organismes collecteurs des fonds de la formation continue (Cnfpf, Afdas, Unifformation...)

Construire et valoriser la recherche sur la médiation :

-adopter une recherche participative permettant de croiser les savoirs des acteurs professionnels et des formateurs des établissements supérieurs avec les espaces académiques de l'université,
-favoriser la diversification des approches (sociologiques, anthropologiques, historiques, sciences politiques ...)

-créer une **plate-forme** sur la médiation :

objectif **documentaire** : réunir des éléments décrivant les actions les actions expérimentales menées par les lieux de création et de diffusion ainsi que par les lieux de formation,

objectif **professionnel** : capitaliser les expériences en organisant la circulation des informations et des réflexions concernant ces expériences de médiation,

objectif **politique** : évaluer et valoriser les modalités de médiation, partager les résultats de la recherche par des publications,

-dans les établissements supérieurs, encourager la possibilité de **thèses** sur la médiation,

-développer les **partenariats internationaux**, par une présence active dans les réseaux existants en Europe et à l'international et par une veille sur les pratiques.

Accompagner les établissements publics nationaux de création et de diffusion de la musique :

-en clarifiant les objectifs et les modalités des actions de médiation,

-en collectant et analysant les informations sur les politiques tarifaires,

-en engageant une réflexion sur la production documentaire des notes de programme et des dossiers pédagogiques,

-en les incitant à penser en termes d'actions de médiation adaptées plutôt que de publics spécifiques,

-en affirmant la nécessaire prise en compte de la culture des personnes,

-en installant des modalités de réflexion et un esprit de laboratoire permanent entre l'institution, les interprètes ou les compositeurs et les médiateurs.

10/ Mettre à disposition des personnes des ressources diverses et non formatées :

-en favorisant la diversification des **formes du concert**,

-en développant une réflexion sur les nouvelles formes musicales dans l'**espace public**,

-en soutenant des initiatives **numériques** de qualité qui permettent de résister au mouvement de marchandisation de certaines propositions musicales, et en incluant, dans la définition des critères de soutien, les usages favorisant la démocratisation, notamment dans des logiques territoriales,

-en soutenant le développement des initiatives des équipes artistiques, soit sous la forme d'une **plate-forme**, soit sous la forme d'accords avec les sociétés audiovisuelles nationales et en ouvrant à la Dgca un dossier sur les droits dans le contexte numérique, qui rassemble les informations sur les négociations conduites par les établissements publics, et permette de veiller à l'équité et au suivi des

équilibres budgétaires qui en résultent.

11/ Contribuer aux transformations en cours.

Avec l'Éducation nationale

Contribuer à la mise en œuvre des textes élaborés par et avec l'Éducation nationale :

- en étant attentif et disponible à un travail sur la formation initiale et continue des enseignants,
- en coordonnant la production de données pédagogiques par les deux ministères,
- en définissant les bases communes de l'observation et de l'évaluation de l'éducation artistique et culturelle,
- en partageant la réflexion sur les usages du numérique dans la pédagogie de l'école.

Avec les collectivités territoriales

Contribuer au débat sur les missions des conservatoires :

- en associant l'ensemble des parties prenantes au diagnostic sur la situation des conservatoires,
- en valorisant les initiatives innovantes réussies,
- en reformulant les finalités dans un contexte où s'est développée la pluralité des attentes,
- en favorisant l'organisation de la pluralité des parcours.

En accompagnant le développement des **pratiques collectives** (vocal et/ou instrumental) pour tous (âges, niveaux, champs musicaux) : par la veille des études disponibles et par la proposition de modalités d'évaluation de ces dispositifs, notamment l'évaluation comparée de ces dispositifs, y compris Demos.

12/ Valoriser les personnes dans l'évaluation.

En développant la place faite aux publics et aux actions de médiation dans les rapports d'inspection.

En constituant un groupe de travail permanent à l'inspection, réunissant des inspecteurs de l'ensemble des disciplines sur la question des publics et de la médiation.

En ouvrant une veille sur les projets participatifs, sur la recherche en matière de dispositifs participatifs et sur les évolutions de la place qui y est faite dans les discours de politique culturelle.

En développant la réflexion sur l'évaluation participative : par l'organisation de journées de formation et de rencontres.

Sommaire

Introduction

A/ Les enjeux : pourquoi une étude des publics de la musique classique ?

A-1. Un regard incomplet sur les publics

A-2. Un regard inquiet

B/ Les notions : de quoi parle-t-on ?

B-1. La catégorie de « musique classique »

B-2. La notion de public

C/ La Méthode : comment faire ?

C-1. Une évaluation partagée : la méthode au service du partage des enjeux

C-2. Les étapes du travail

C-3. Les axes du travail

C-3-1. Les chiffres. La visée : mettre les chiffres au service d'un projet politique

C-3-2. Les discours. La visée : faire évoluer les discours, en partager les enjeux

C-3-3. Les actions. La visée : manifester l'ambition de la Dgca sur l'ensemble du champ de la médiation

C-4. Les suites : le partage avec le milieu professionnel

Chapitre I : Les données chiffrées

1-1. La production et l'interprétation de chiffres n'est pas un exercice neutre

A/ La naissance de l'enquête sur les pratiques culturelles des Français est marquée par le contexte théorique de son temps

B/ Depuis lors, on assiste à une diversification des approches qui questionnent l'héritage de la théorie de la légitimité culturelle

1-2. État des lieux chiffré : les données disponibles rencontrent des limites diverses

A/Les enquêtes par sondage auprès de la population en Europe et aux États-Unis

A-1. Les limites de comparabilité entre les pays, du fait de la dimension culturelle des données et des objectifs de politique publique qui leur confèrent de la valeur

A-1-1. Aux États-Unis : « Comment une Nation s'engage en faveur des arts, la participation publique dans les arts »

A-1-2. En Europe : « L'accès et la participation culturels »

A-2. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français du ministère de la Culture

A-2-1. Les limites propres à la production des chiffres

A-2-1-1. Le point de vue du Deps

A-2-1-2. Donner le primat à l'entrée « sorties » favorise le prisme des équipements culturels et privilégie l'entrée macro-sociologique sur les variations individuelles et territoriales

A-2-1-3. Mettre les personnes au centre suppose de prendre en compte l'ensemble de leurs pratiques (pratique d'écoute, pratique instrumentale ou vocale, désirs d'approfondissement) et d'analyser les liens entre sorties et écoute, entre genres musicaux, entre modalités d'écoute

A-2-1-4. Le choix des catégories est conditionné par des représentations qui évoluent et deviennent rapidement inopérantes

A-2-2. Les limites propres à l'usage des chiffres

A-2-2-1. La comparaison avec d'autres pratiques culturelles n'est pas exempte de choix dans les découpages qui ont des effets plus ou moins favorables

A-2-2-2. La comparaison dans le temps ne prend que peu en compte les mutations structurelles de la société française

B/ Les données recueillies sur les publics fréquentant les établissements

B-1. Les données collectées par la Dgca sur la fréquentation des établissements destinées au suivi parlementaire sont lacunaires

B-1-1. La collecte des données est foisonnante mais éparpillée

B-1-2. L'exploitation des données est incomplète dans les documents à destination des parlementaires

B-1-3. Les périmètres et méthodes varient d'une direction à l'autre du ministère : le service des publics à la Dgpat présente un certain nombre d'atouts

B-2. Les données sur les publics produites par les réseaux et les établissements de la musique classique sont diverses dans leur démarche, leur fréquence et leurs critères

B-2-1. Les données des réseaux : Rof, Fevis, Afo, France-Festivals

B-2-2. Les monographies :

Les établissements publics : Opéra de Paris, Cité de la musique-salle Pleyel, Opéra-comique

Quelques exemples d'autres établissements : Eic, Musica, Opéra de Lyon, Festival d'Aix-en-Provence

C/ Nouveaux défis et outils du numérique

C-1. Les outils de web design

C-2. L'ouverture des données publiques (*open data*) va probablement modifier à la fois la production et l'évaluation des données

Conclusion : Notre époque ne semble pas prête à se passer de chiffres

Chapitre II : Les discours

II-1. L'analyse des discours des institutions musicales sur les publics confiée à l'équipe Tram du Cnrs

A/ Présentation de l'étude : la commande, les enjeux

B/ Méthodologie : une double approche anthropologique et historique

C/ Conclusions

C-1. Deux hiatus démocratiques à dissoudre : l'élitisme et les entraves à la liberté des interprètes.

C-2. Des perspectives pour penser un meilleur positionnement démocratique de la musique classique

D/ Mise en perspective critique

II-2. L'héritage institutionnel et esthétique

A/ L'héritage institutionnel : le partage des émotions, un enjeu démocratique investi par l'institution de différentes manières

A-1. Le moment Malraux – Landowski : entre émotion musicale privée et émotion musicale réservée

A-2. Le moment Lang – Fleuret : l'émotion sonore dans la cité

A-3. Des conceptions qui peinent à s'articuler

A-3-1. La musique classique revendique son autonomie et sa différence

A-3-2. L'exemple du conflit autour de la fête de la musique

A-3-3. La problématique du « et »

A-3-4. Conclusion : une polarité à ré-examiner

B/ L'héritage esthétique

B-1. La musique absolue : la conception d'une musique autonome, porteuse de valeurs transcendantes et universelles, dont la musique instrumentale est le sommet

B-2. L'écoute des initiés : l'étanchéité entre émotion musicale noble et émotion musicale vulgaire

II-3. Des conflits plus ou moins lisibles

A/ Des conflits de loyauté

A-1. Le projet de la Philharmonie : la difficile articulation du projet artistique et du projet culturel

A-2. Le modèle anglais du London symphony orchestra : l'émotion préalable au savoir

B/ Des polémiques récurrentes : repli et privilèges, la polémique de la Villa Medici ;

désarroi et déclin, le pamphlet de Dania Tchalik ; intimidation et imposture, l'affaire Jérôme Ducros/ Karol Beffa ; projections et contradictions, le rapport de Didier Lockwood ; indigence ou innovation, la polémique contre les « baroqueux » est-elle dépassée ?

C/ Traits communs

C-1. Quelque chose se dit dans le ton qui mérite d'être pris au sérieux

C-2. Un ébranlement d'ordre identitaire

C-3. L'appel au public, qu'est-ce que cela tente de dire ?

C-4. Les récits à mettre à l'ouvrage

C-5. Un découpage institutionnel à questionner : envisager conjointement musique classique et musiques actuelles (**par Sophie Zeller**) ; renoncer au découpage binaire et valoriser une diversité musicale exigeante.

II-4. En quoi la notion de bien commun serait-elle opérante ?

A/ Cadre épistémologique : la notion de bien commun appliquée aux biens culturels ; les principes de diversité et de dignité ; les droits culturels

B/ Ambition et réalité de l'outil juridique

C/ Des institutions culturelles, instituées ou institutantes ?

Chapitre III- Les actions

III-1. Les pratiques des publics, la mutation des cadres de l'expérience musicale, la diversification des formes de participation

A/ La participation de l'auditeur/spectateur

A-1. Dans le cadre du spectacle vivant

A-2. Dans le cadre de la musique enregistrée

A-3. Dans le cadre des nouvelles technologies numériques

A-4. Dans l'espace public, le brouillage des frontières

B/ la participation de l'élève

B-1. Dans la classe à l'école

B-2. Refonder le modèle de l'école de musique (**par Nicolas Stroesser**)

B-3. Diversité des attentes face à l'école de musique : quelles propositions ? (**par Marie-Madeleine Krynén**)

C/ La participation des personnes

C-1. La pratique des amateurs

C-2. Les enjeux des dispositifs participatifs (**par Raphaële Vançon**)

III-2. La médiation, un outil majeur de la politique de l'État

A/ Enjeux de la médiation

B/ Le médiateur, une définition floue et un statut absent

B-1. Lever l'embarras terminologique

B-2. Les métiers de la médiation : l'artiste en situation de médiation et le médiateur

musicien

B-3. Affirmer la volonté de légitimer et de structurer la médiation

B-4. Définir un statut du métier de médiateur

C/ La formation à la médiation musicale

C-1. La nécessité de structurer les formations

C-2. L'offre de formation initiale à la médiation est encore embryonnaire

C-3. L'offre de formation continue à la médiation peine à s'installer

C-4. La réflexion des professionnels sur les besoins en matière d'offre de formation à la médiation

D/ Une recherche sur la médiation musicale à construire

D-1. Les réflexions générales dans le cadre de *La belle saison*

D-2. La recherche sur l'éducation artistique et culturelle

D-3. Ouvrir un champ de recherche sur la médiation musicale

E/ La médiation chez les opérateurs nationaux de la musique classique

E-1. Les services culturels : diversité des intitulés et des enjeux

E-2. Les formes de médiation

E-2-1. La médiation comme contact : brochures, politiques tarifaires, feuilles de salle

E-2-2. La médiation comme rencontre : dossiers de préparation à la visite, formation des relais, concerts éducatifs, concerts jeune public, ateliers de sensibilisation, pratiques collectives (Demos, Orchestres à l'école), modalités de restitution des actions de médiation

E-2-3. L'implication dans les programmes en direction des publics éloignés de l'offre culturelle

F/ La ressource comme médiation

III-3. La place des publics dans les politiques publiques des collectivités territoriales et dans l'évaluation

A/ Les enjeux politiques des dispositifs participatifs (**par Raphaële Vançon**)

A-1. Les cadres institutionnels adoptés

A-2. L'engagement des politiques publiques, Fncc, Rennes...

A-3. Les initiatives associatives

B/ Les publics, objets et sujets de l'évaluation : mettre les personnes au cœur des processus d'évaluation des établissements et des politiques publiques

B-1. Réfléchir sur les publics dans une approche territoriale

B-2. Les évolutions en cours sur les finalités et les modalités de l'évaluation

Liste des annexes

Remerciements

Sommaire détaillé

Bibliographie