

I- Les données chiffrées.

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

Résumé :

*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 **participant** (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.*

Il n'est pas courant de soumettre les chiffres à une lecture critique, que ce soit dans les modalités de leur production ou dans leurs usages. Dès lors que l'on souhaite voir s'ouvrir un espace critique, il convient de soulever un certain nombre de questions : dans quel contexte et à quelles visées explicites ou implicites cette production chiffrée tente-t-elle de répondre ? De quelles représentations sociales se fait-elle l'écho ? Quelle réalité construit-elle ou masque-t-elle ?

La production de données chiffrées par le ministère de la Culture a une longue histoire : les enquêtes sur les pratiques culturelles sont réalisées depuis 1973, mais aussi, auprès des établissements subventionnés des données sont recueillies par les services centraux et déconcentrés. Nous souhaitons mettre en regard cette production chiffrée avec les enjeux qui les traversent.

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

Dans les années 1960, les statistiques produites par le ministère de la culture ont été utilisées comme une forme de légitimation de l'intervention culturelle publique. L'aspect rationnel, scientifique et « moderne » des chiffres a permis de quantifier le projet de démocratisation culturelle et de démontrer la nécessité d'un tel projet.

Le contexte est alors double : d'un côté une utopie planificatrice cherchant des outils pour réduire les incertitudes et de l'autre un mouvement de professionnalisation du champ culturel. C'est dans ce contexte que va se nouer l'alliance entre la sociologie et le ministère de la Culture. La sociologie va répondre à une commande publique qui par ailleurs lui permettra de trouver une autonomie face au modèle universitaire dominant à l'époque, celui des Lettres. Rappelons que les catégories socio-professionnelles sont mises en place en 1954. Issues de l'évolution des différenciations des métiers (mise en place de conventions collectives, des comités d'entreprise...), cette grille installe également un découpage en classes sociales. Les statistiques sont dès le départ une chambre d'écho de l'histoire des métiers et de leurs luttes. Elles sont également le lieu d'expérimentation et de vérification des théories sociologiques dominées à l'époque par la figure de Pierre Bourdieu. Celui-ci affirme alors l'importance des facteurs culturels et symboliques dans les mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales.

Dès 1964, le colloque « Des chiffres pour la culture » qui rassemble économistes, sociologues et fonctionnaires souligne l'importance des statistiques culturelles. En 1973, le ministère de la Culture publie la première enquête sur les Pratiques culturelles des Français. L'usage des chiffres devient alors un véritable « rite d'institution » pour les acteurs de la politique culturelle.

Depuis la crise des années 1990, on assiste à un retournement. Ces chiffres sont utilisés par les détracteurs de l'État culturel, pour dénoncer la persistance des différences sociales dans l'accès à la culture et l'incapacité voire l'impuissance de ce ministère à faire évoluer les pratiques. Les chiffres sont alors mobilisés au cœur des polémiques sur l'opportunité d'une politique culturelle. Le lien entre les formes institutionnalisées de la vie culturelle et les discours des sciences sociales sur la culture apparaît clairement. « Il n'est pas indifférent que les principes fondateurs des politiques culturelles publiques à visée à la fois encyclopédique et démocratique, telles qu'on les a connues à partir du ministère Malraux, aient été ébranlées à peu près en même temps que la théorie sociologique de la légitimité culturelle¹. »

¹ Jean-Louis Fabiani, Ne désespérons pas de la sociologie d'enquête, Préface du livre d'Emmanuel Ethis, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé*, Paris, L'harmattan, 2004, p.5.

Ces deux moments montrent que l'usage des chiffres n'est pas neutre mais au contraire intimement lié à la volonté de légitimer ou délégitimer le ministère.²

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

Outil de validation d'hypothèses théoriques, les chiffres ont connu des usages variés : après la domination de la théorie bourdieusienne de la distinction, on assiste à une diversification des approches sociologiques qui remettent en question l'homogénéité des catégories : ruptures, discontinuités, dissonances, malentendus sont au travail dans le questionnement de l'héritage bourdieusien. Des notions connexes sont également explorées par d'autres penseurs, philosophes ou historiens...

B-1. La complexité des préférences

- La dissonance culturelle

Au lieu de penser en termes de « hiérarchies culturelles », conditionnant les recherches sur les inégalités culturelles persistantes, les déterminants sociaux de ces inégalités et les modalités de leur reproduction, le sociologue **Bernard Lahire** change de perspective en privilégiant l'approche individuelle plutôt que l'approche par classes. Il fait apparaître la pluralité des dispositions des individus et leurs variations au fil du temps et élabore la notion de « dissonance culturelle ». La frontière entre la légitimité et l'illégitimité culturelle ne sépare pas seulement les classes mais partage les préférences des individus. Concrètement il définit des « profils » plus ou moins bigarrés, dissonants ou consonants.

Les résultats de son travail montrent que les publics ayant des pratiques et préférences culturelles semblables, occupent des positions totalement opposées dans l'espace social. Par exemple, les pratiques considérées comme peu légitimes (karaoké, discothèque, bal public, match, écoute de rock) concernent aussi bien les cadres supérieurs que les ouvriers non qualifiés (ex: pour le karaoké: 30 % des cadres supérieurs / 26,8% des ouvriers qualifiés / 32,6% des ouvriers spécialisés³). Les pratiques non légitimes ne sont donc pas discriminantes, elles ne préjugent pas d'une « distinction » au sens bourdieusien du terme entre les catégories socio-professionnelles.

- L'omnivorisisme et l'éclectisme

Élaborée par Richard A. Peterson, la notion d'omnivorisisme, assez proche à bien des égards de celle de dissonance, est reprise par **Stéphane Dorin** qui la définit ainsi : « L'omnivorisisme désigne le mélange des registres dans la consommation culturelle des classes moyennes et supérieures. Il a surtout été employé pour caractériser les évolutions du goût musical au cours des dernières décennies⁴ [...] En définissant les amateurs de culture savante (*highbrow*) comme ceux qui aiment à la fois la musique classique et l'opéra, Peterson et Simkus montrent que ces derniers, loin d'être exclusifs (« snobs ») apprécient également des genres qualifiés de *middlebrow* (moyens) ou de *lowbrow* (populaires) ». La question de savoir si la notion d'omnivorisisme vient contredire la thèse bourdieusienne de la distinction a été discutée par Philippe Coulangeon qui observe que le

2 Vincent Dubois, La statistique culturelle au ministère de la Culture, de la croyance à la mauvaise conscience, in *Public(s) et politiques culturelles*, Presses de Sciences-Po, 2003, p. 25-32.

3 Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La découverte, 2006, p.21.

4 Stéphane Dorin, *L'amour de la musique contemporaine au XXI^e siècle*, EIC, Paris VIII, MCC, 2012, p. 4.

panachage des répertoires culturels est surtout le fait des classes dominantes et cultivées au contraire des autres qui ont des répertoires plus circonscrits et homogènes.

La thèse de l'omnivorisme est proche de celle élaborée en France par **Olivier Donnat** sous le nom d'éclectisme culturel à propos de l'enquête sur les pratiques culturelles menée au début des années 1990. Il décrit en effet la tendance à l'hybridation des espaces culturels individuels où se mêlent toujours davantage certaines formes de la « culture consacrée » avec des éléments issus d'expressions culturelles considérées comme moins légitimes.

B-2. Les trajectoires individuelles

•La construction historique du spectateur

Pour le philosophe **Christian Ruby**, la notion de spectateur n'est ni « naturelle », ni limitée à l'action précise que serait la contemplation artistique, mais résulte d'une construction historique, dont il dessine trois moments à la fois successifs et imbriqués dans le présent : le moment de l'esthète contemplatif classique, celui du regardeur-participant moderne et celui de la coopérative interprétative contemporaine où la référence ne repose pas sur un pré-existant naturel mais sur un commun à fabriquer⁵. Il met en avant les notions de trajectoire et de variations inter et intra-individuelles et souligne que l'un des problèmes des institutions contemporaines, et pas seulement culturelles, est de fonctionner sur des catégories et des cloisonnements qui nient les trajectoires. Il affirme avec force que ce n'est pas l'offre qui est d'intérêt général mais l'intérêt général qui doit décider de plusieurs offres.

•La diversité de parcours des spectateurs

Le sociologue **Emmanuel Pedler** développe la thèse d'un malentendu culturel. Il s'attache à montrer qu'il n'y a pas d'homogénéité socio-culturelle mais une diversité de parcours de spectateurs. Le concert y apparaît comme un lieu de confrontation et non pas de consensus. Il met en lumière les ruptures et les discontinuités qui témoignent de situations de porte-à-faux (excellence et pourtant offre inassimilable). Au final, il constate que les préférences (acceptation ou rejet) ne sont liées ni à la formation ni au statut (revenus, profession) des individus. La diversification des parcours permet aussi de rendre compte d'une autre distorsion, qui opère cette fois entre expérience acousmatique de la musique (enregistrements) et expérience du concert.

•L'irréductibilité de l'expérience esthétique

Le sociologue **Emmanuel Ethis** mène un travail critique sur les questionnaires. Prenant ses distances par rapport au pouvoir de fascination des chiffres et loin de penser que les questionnaires permettent de donner la pleine mesure de pratiques effectives, il affirme que tout questionnaire porte des catégories morales à partir desquelles sont pensées les modalités du questionnement, le questionnaire incluant également dans la constitution des catégories, une certaine idée du spectateur, le spectateur « imaginé »⁶. Le questionnaire n'a alors pas pour seul objectif de recueillir des données mais d'instaurer un dialogue avec les enquêtés. « Le questionnaire est une mise en scène du questionnement qu'il objective ; il en devient poétiquement le signifié et le signifiant définissant une activité de communication à part entière qui peut autant éloigner que rapprocher ceux qui en

5 Christian Ruby, *Les figures du spectateur*, Paris Colin, 2012.

6 Emmanuel Ethis, *La po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, le spectateur imaginé*, Paris, L'Harmattan, 2004.

sont les acteurs. »⁷

Son travail non seulement insiste sur l'irréductibilité de l'expérience esthétique à un questionnaire mais conduit aussi à établir des différences entre les spectateurs, qui transcendent les déterminants sociaux classiques hérités de la théorie de la légitimité culturelle. Il met également en valeur les dynamiques temporelles qui concourent à la construction de nos personnalités culturelles.

B-3. Le rôle actif du spectateur

- Le braconnage culturel

Dès les années 1970, **Michel de Certeau**, dans son approche pluraliste de la culture, renverse l'idée de la passivité de la pratique culturelle en une production silencieuse. Concernant l'activité de lecture, il évoque l'idée d'un braconnage des lecteurs qui exploitent « les ruses du plaisir d'une réappropriation dans le texte de l'autre » et « circulent sur les terres d'autrui, nomades, braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits⁸ ». **Pierre Mayol** commente cette position : « plus qu'un sentimentalisme sympathique, Certeau démontre qu'il s'agit d'une logique aléatoire, récitative et mémorielle [...] La culture est ainsi faite d'« échappées belles », de « zébrures », de « vagabondages » et « mues », qui métabolisent une donnée chiffrée, imposée du dehors, en œuvre subjective livrée à la dynamique du désir⁹ ».

- Le public participant

Jean-Louis Fabiani, sociologue, s'intéresse aux publics de la culture et à l'histoire des configurations du savoir. À propos de l'étude du public du festival d'Avignon, il cherche à comprendre comment un public reçoit et s'approprie non seulement les spectacles, mais aussi comment se forment les jugements esthétiques. Tenant ensemble l'évolution esthétique des formes artistiques et la réception du public, il constate l'émergence d'une nouvelle figure de spectateur, celle d'un public « expert », notamment dans les jurys populaires, et plaide pour une « égalitarisation des positions respectives du créateur et du public¹⁰ ».

- Le spectateur émancipé¹¹

Le philosophe **Jacques Rancière** dénonce les théories bourdieusiennes. Elle ne permet, affirme-t-il, aucune émancipation sociale, voire elle redouble la domination en l'instituant une seconde fois¹². Philosophe attaché à l'égalité des intelligences, il défait le cliché qui veut que le spectateur serait rivé à un état de passivité et défend l'idée de l'égalité de tous devant le sensible. Il fait tomber la distinction entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas. L'activité émancipatrice du spectateur consiste à comparer, relier, critiquer, « composer son propre poème avec les éléments du poème en face de lui ». Il n'est plus besoin de la continuité entre l'intentionnalité de l'auteur et la réception, continuité qui sous-tendait le pouvoir des experts. La rencontre avec l'art n'est pas nécessairement le véhicule de la domination mais peut donner l'opportunité de s'en dégager. En effet, à travers l'expérience esthétique, la répartition des positions peut être modifiée sous l'effet du déplacement

7 Ibid, p.26.

8 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, I Arts de faire, Paris, Gallimard, 1980, p.239.

9 Pierre Mayol, De la culture légitime à l'éclectisme culturel, in *Ville-école-intégration-enjeux* n°131, juin 2003, p. 43.

10 Jean-Louis Fabiani, *L'éducation populaire et le théâtre, le public d'Avignon en action*, PUG, Collection « Arts, culture, publics », Grenoble, 2008.

11 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

12 Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière, la politique entre sociologie et philosophie*, Paris, éditions d'Amsterdam, 2006.

des manières de voir, entendre, nommer, ce qu'il nomme « le partage du sensible » et qu'il avait observé dans les archives ouvrières du XIX^e siècle : la possibilité - inaudible pour un sociologue bourdieusien pour qui la société produit de la reproduction à l'identique - de dés-identification de son propre milieu¹³.

- La dignité des personnes.

Rédacteur de la déclaration de Fribourg, le philosophe **Patrice Meyer-Bisch** place les droits culturels comme préalable aux autres droits et comme socle d'une politique de la diversité. S'il préfère les termes de citoyens, participants ou personnes à ceux de public ou d'utilisateur, c'est que dit-il « les participants qui constituent un public ne sont pas passifs, ils exercent ce désir d'intelligence sensible et ouverte ». Parmi eux et de manière inattendue, il valorise les « pauvres savoirs » : « Il y a deux sortes de pauvreté culturelle : celle de celui qui est *privé* de tout moyen réel d'expression et de reconnaissance, et celle de celui qui, par la richesse de son expérience, sait qu'il ne sait pas grand chose. Ce sont deux vulnérabilités qui apparaissent comme des faiblesses à l'institution, alors que ce sont les vraies forces de résistance et de renouveau¹⁴ ». En se lançant dans l'aventure Paideia avec le réseau Culture 21 (décrite plus loin¹⁵), il contribue à la recherche d'indicateurs susceptibles de vérifier l'effectivité du droit de participer à la vie culturelle. La rencontre de Belfort de février 2014 a notamment insisté sur l'approche privilégiant les inter-actions entre établissements d'un même territoire, et plus généralement tout ce qui fait culture et favorise la circulation du sens¹⁶.

B-4. La sociabilité culturelle comme construction

- Les tissus de relations

Antoine Hennion. Dans une démarche inspirée du pragmatisme et de l'interactionnisme, il défend l'idée que « le monde est “still in process of making”, à l'opposé de l'obsession française pour les structures ». Auteur de nombreux ouvrages sur la musique (enseignement, industrie du disque, mouvement baroque), il est particulièrement intéressé par la figure de l'amateur et la formation historique du goût (réception de Jean-Sébastien Bach en France) autour de la notion d'« attachements ». La place de l'expérience esthétique comme devenir le conduit à préférer l'instauration à l'institution¹⁷. Pour lui, « aucune réalité n'agit sans qu'elle soit agie (pas de cause ni d'effet, pas de mondes séparés, pas d'extériorité), il n'y a que des tissus de relations¹⁸ ». Le spectateur est donc pris dans l'œuvre à faire.

- Les contextes de sociabilité

La sociologue **Dominique Pasquier** pense les publics comme quelque chose qui se constitue plutôt que comme un donné. Elle propose une approche centrée sur la sociologie des publics et les phénomènes de sociabilité plutôt que sur la sociologie de la réception, qui s'intéresse au décodage et à la relation à une offre culturelle donnée¹⁹. Elle importe des éléments de la sociologie des médias

13 Sur les incidences que la pensée de Jacques Rancière peut avoir pour la politique culturelle, voir également dans la partie sur les discours, paragraphe sur l'héritage institutionnel, A-3-4.

14 Patrice Meyer-Bisch, *Oser le lien politique entre les pauvres savoirs*, Assises de Canoppea, IEP Paris, décembre 2012.

15 Voir chapitre sur les discours, partie 4 sur la notion de Bien commun, B-3-2.

16 La question des droits culturels est reprise dans la partie sur les discours, paragraphe sur le bien commun, A-4.

17 Cette opposition rejoint celle entre institution instituante et institution instituée, cf chapitre sur les discours, paragraphe sur le bien commun, C.

18 Intervention au colloque les mondes de la médiation, Paris III, octobre 2013.

19 Dominique Pasquier, *Publics et hiérarchies culturelles, quelques questions sur les sociabilités silencieuses*, *Idées*

(elle a travaillé sur les séries de télévision pour ados) dans la sociologie de la culture « cultivée ». Dans une approche interactionniste, à l'opposé des approches par identités, elle étudie la constitution de publics comme un phénomène de construction de communautés, à des moments donnés, dans des contextes précis d'interaction (pluralité de scènes, communautés imaginées, organisation de lieux d'actions collectives). Privilégier ainsi l'« aventure du sens » permet de faire place à l'histoire. Par exemple, au théâtre, elle propose une relecture de la question du parterre aux XVII^e et XVIII^e siècle et le passage de la position debout à la position assise, qu'elle considère comme une « occultation organisée des manifestations de l'émotion au profit d'une esthétisation beaucoup plus contemplative des œuvres, dans laquelle figurent différents interdits : ne pas tousser, ne pas siffler, ne pas faire de bruit, ne pas partir. ». On retrouve en musique cette posture recueillie au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles avec l'émergence de la musique absolue. Pour **Herder** en effet, la prétention de la musique absolue à exister pour elle-même n'est justifiée que par « cette contemplation dans laquelle se retire l'auditeur, oubliant le monde et s'oubliant lui-même ». ²⁰ Nous aurons l'occasion d'y revenir ²¹.

- La performativité : force de construction et d'évolution des identités culturelles

En dépit de l'abandon par son auteur et de la critique qu'en a faite Pierre Bourdieu ²², la notion de performativité de **John Langshaw Austin** ²³, qui définit certains termes de langage comme étant des actes, connaît aujourd'hui un regain d'intérêt en sciences sociales, en économie ou en anthropologie. Puissance de cette notion, y compris dans ses migrations contemporaines, l'énoncé théorique ou identitaire n'est pas le simple reflet des pratiques mais il les façonne. Toutefois, pour être pleinement acquise, la performativité, au sens des théoriciens pragmatistes tels que **Bruno Latour, Michel Callon ou Daniel MacKenzie**, doit être envisagée dans sa nature collective et donne forme à un monde commun. Loin des typologies structurelles, il s'agit de faire place aux dynamiques temporelles des identités en constantes reconfigurations. Les travaux conduits dans le champ culturel sont centrés sur la performativité artistique, professionnelle voire publique. On aura l'occasion d'y revenir à l'occasion de la réflexion sur la constitution des catégories musicales. En revanche, ils font jusqu'à présent peu de place à une performativité des publics (production de langage-acte par le public), entendue comme potentiel d'activation - voire de constitution - de l'œuvre ou de nouvelles formes de tissage social.

B-5. Les singularités territoriales

- L'origine des inégalités n'est pas tant sociale que géographique

Le sociologue **Emmanuel Pedler**, dénonce un deuxième malentendu culturel (cf. le premier énoncé plus haut sur la question de la diversité des parcours des spectateurs). Pour lui, l'origine des inégalités n'est pas tant sociale que géographique et dépend de la densité plus ou moins grande de l'offre, d'où l'importance de situer les institutions dans leur environnement : « les données géographiques qui concentrent les effets liés à l'inégale répartition sur le territoire des institutions culturelles sont apparues comme beaucoup plus déterminantes que les caractéristiques socio-démographiques classiques dans l'étude des origines des festivaliers ²⁴ ».

économiques et sociales, n°155, 2009, p.32-38.

20 Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997, p.74.

21 Voir le chapitre sur les discours, paragraphe sur les héritages esthétiques, B-1.

22 Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

23 John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962].

24 Emmanuel Pedler, Entendement musical et malentendu culturel : le concert comme lieu de confrontation symbolique, *Sociologie et sociétés*, Volume 36, numéro 1, printemps 2004, p. 127-144.

- La nécessité d'une approche territorialisée de l'observation culturelle

Prendre en compte les contextes territoriaux précis dans lesquels se déroulent les pratiques culturelles est une orientation forte de l'**Observatoire des politiques culturelles**, l'Opc. Avec les études sur les pratiques et représentations culturelles des Grenoblois en 2008, sur les pratiques artistiques et culturelles des habitants de la métropole lilloise en 2012, l'Opc propose un autre regard : « au lieu de partir de l'offre artistique et culturelle pour étudier qui sont les publics qui la « reçoivent » et comment, il s'agit de prendre comme point de départ l'ensemble de la population d'un territoire donné et d'analyser quels rapports cette population entretient avec la notion de culture et avec l'offre culturelle de ce territoire », dans la double perspective de « nourrir la réflexivité des acteurs » et d' « alimenter la gouvernance des politiques publiques ²⁵ ». Dans la lignée de la sociologie des logiques d'action de **Philippe Bernoux** et **Henri Amblard**, le croisement des pratiques et des représentations permet de sortir des grands déterminismes macro-sociologiques en mettant en avant l'interaction entre l'acteur et la situation dans laquelle il est inscrit.

B-6. Les enjeux d'une approche socio-économique

Deux lignes peuvent être dégagées. L'une où la place du public est peu valorisée, qu'il soit considéré comme pris en otage ou qu'il soit absent, l'autre où l'expérience du public est au centre. Dans la première, l'enjeu est économique et centré sur les logiques de marché, tandis que dans la seconde, les outils de l'analyse économique, par exemple les techniques de marketing, sont mises au service de l'étude des publics.

- Le spectateur intimidé

Pierre-Michel Menger, sociologue du travail et des arts, rapproche la sociologie de l'économie, du droit et de l'histoire pour chercher à renouveler l'analyse théorique et empirique du travail, des marchés et des modèles d'acteur dans les sciences sociales. Il s'intéresse à l'analyse comparée de la valeur artistique en sociologie et en économie. Son ouvrage, dont la réception fut assez mouvementée en 1983, *Le paradoxe du musicien*, avait été précédé d'une étude sur le marché musical dans les pays européens. Sa lecture, à partir de l'offre et de la demande, le conduit à constater un hiatus dans le champ de la musique contemporaine dont il propose deux motifs explicatifs principaux : l'État, qui viendrait perturber le fonctionnement naturel du marché et la nature même de la musique atonale, qui rencontrerait ses limites dans les invariants structurels de la perception. La question de la légitimité se trouve ici prise à revers, le public étant moins conditionné par son héritage que pris, selon Pierre-Michel Menger, entre deux arbitraires, esthétique et politique. Nous reviendrons plus loin sur ses analyses du public de la musique contemporaine²⁶.

- Le spectateur absent.

Pierre François utilise aussi les outils de la sociologie économique. Il aborde le mouvement de la musique ancienne à travers la question de l'innovation²⁷. L'évolution de ce mouvement est analysée à l'aune de l'évolution des rémunérations, de l'économie de la production (coûts fixes réduits), du marché des subventions et du régime de l'intermittence. Le marché qu'il examine est celui du travail artistique. Il interroge les effets du passage de la marginalité à l'institutionnalisation sur la

25 OPC, Pratiques et représentations culturelles des Grenoblois, 2008

26 Cf Chapitre sur les discours, paragraphe sur l'héritage institutionnel et esthétique, « des conflits plus ou moins lisibles », B-3.

27 Pierre François, *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*, Economica, 2005.

dynamique innovante (vivacité, dynamisme, flexibilité, dissémination territoriale). Il déplore l'absence d'étude sur ces publics.

- L'analyse marketing des conditions de l'expérience des publics.

Céline Gallen et Danielle Boudier-Pailler²⁸ cherchent à comprendre les freins à la consommation de spectacles vivants à travers la conception individuelle de l'art et proposent des stratégies visant à créer des contextes d'expérience pour favoriser l'appropriation de la culture par les non-publics. Des freins de deux ordres sont identifiés : freins psychologiques (relation à l'œuvre et composantes de lieu, de moment, de personne) et freins sociaux liés aux normes partagées par le groupe. Trois attitudes sont possibles : s'approprier l'objet, l'ignorer ou l'éviter. Parmi les recommandations, elles invitent à une réflexion sur l'action collective, l'accompagnement, l'autodétermination, la création de « contextes expérientiels ».

B-7. Les enjeux démocratiques au cœur de l'expérience esthétique

- La fonction démocratique des émotions

Sophie Wahnich, historienne de la révolution, interroge les attaques dont la démocratisation culturelle fait l'objet. Avec d'un côté l'idée d'une antinomie irréductible entre art et démocratie défendue par Mallarmé (« L'art serait gâté en étant offert à la foule », « Pourquoi développer l'art si peu sont capables de l'apprécier²⁹? ») et de l'autre côté, l'idée de l'accessibilité portée par les pouvoirs publics. Elle relève deux écueils à cette idée : du point de vue de la création, l'accessibilité se confronte à l'énigme du travail artistique et peut faire vaciller voire renoncer les pouvoirs publics qui assimilent trop vite exigence et élitisme. Du point de vue du public, l'approche compartimentée des publics déplace le sens de l'art : « La culture n'est plus là pour déplacer l'ordre des places dans la cité mais bien pour assigner à chacun la place qu'il occupe ». À travers l'exemple du théâtre athénien qui permet de métaboliser les divisions de la cité et de conjurer le risque de guerre civile, elle met les émotions du spectateur au cœur des enjeux démocratiques. Pour elle, l'enjeu aujourd'hui est de « relancer les dés de l'universel démocratique, non de colmater les fissures ».

Dénonçant la dérive utilitariste qui conduit à la dévalorisation de la culture, la philosophe **Martha Nussbaum** soutient que les humanités non seulement sont utiles d'un point de vue social et politique, mais ont un rôle à jouer dans la solution de la crise. L'utilité de l'éducation ne se réduit pas à la croissance économique mais à former un type de société démocratique. La formation des émotions démocratiques passe notamment par le développement de la capacité d'altérité qui passe par la pratique des imaginaires artistiques.

- Le commun³⁰

Jean-Luc Nancy, philosophe auteur de *La communauté désœuvrée* en 1986 et de *Être singulier pluriel* en 1996, constate une perte du commun qui conduit à ne plus reconnaître la culture comme un bien public. Pourtant, dans un monde fragmenté, la finalité de l'art réside dans l'être-en-commun, l'être-avec, c'est-à-dire dans le tissage entre singularité et commun. Pour lui, la nouveauté politique, ce n'est pas la subvention : « la subvention est aussi vieille que l'art tout entier... Sans

28 Céline Gallen et Danielle Boudier-Pailler, *Comprendre les freins à la consommation de spectacles vivants à travers la conception individuelle de l'art, Lemna* (laboratoire d'économie et de management Nantes-Atlantique, Université de Nantes) 2010.

29 Sophie Wahnich, *La culture et la foule*, chronique publiée sur le site du théâtre du soleil, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/entre-nous/pensees-du-jour/la-culture-et-la-foule.1271>

30 Voir aussi dans le chapitre sur les discours.

doute les tribus ont-elles déjà subventionné », mais bien la disparition de toute « configuration théologico-politique pour soutenir, assumer et justifier cette subvention³¹ ». D'où l'importance de rester attentif à la vivacité du questionnement sur l'art, à l'ébranlement des significations reçues et à la « lancée infinie de l'humanité par-delà elle-même ». D'où la responsabilité du pouvoir public d'organiser symboliquement une gestion mesurée du commun.

31 Nicolas Poirier, « Entretien avec Jean-Luc Nancy », *Le Philosophoire* 1/ 1999 (n° 7), p. 11-22
URL : www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-11.htm.

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

A/ Les enquêtes par sondage auprès de la population.

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

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

Résumé

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.*

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

- Le contexte

Deux études font l'objet de publications régulières aux États-Unis, celle du *National Endowment for the arts* et celle de la *League of American Orchestras*. Fondée en 1942, la ligue des orchestres américains fédère environ 800 orchestres (symphoniques, ensembles, y compris des orchestres de jeunes et d'étudiants). Parmi ses missions figure l'information sur l'évolution de la fréquentation et sur les motivations de la participation du public. L'étude de la League fait une extraction des données de l'enquête du *National Endowment* sur la participation du public dans le champ de la musique classique.

Le *National Endowment for the arts* (Fonds national pour les arts) est une agence fédérale indépendante créée en 1965 à Washington qui distribue des bourses et des subventions (138 millions de dollars en 2013). *How a nation engages with arts, survey on public participation in the arts* (Comment une nation s'engage en faveur des arts, observe la participation publique dans les arts) est le titre de l'enquête qu'elle réalise à partir d'un échantillon de 37 266 personnes de 18 ans et plus et qui porte sur l'activité dans les douze derniers mois (autour de 5 rubriques : fréquenter les arts, lire, créer à travers les médias électroniques, créer et partager, apprendre). La dernière enquête date de 2012, après celles de 1982, 1992, 2002 et 2008.

- Les enjeux

En optant pour les termes d'« engagement » et de « participation », l'agence entend témoigner d'une ambition citoyenne, aussi bien du côté du soutien des arts que dans les différentes formes d'action des publics. La visée de l'art pour les personnes est par ailleurs clairement énoncée : « les arts aident les personnes à atteindre leur plein potentiel à toutes les étapes de leur vie ». Cette dimension se consolide depuis 2 ans avec la création d'un centre de recherche et d'analyse qui

développe un programme sur les arts et le développement humain. Par ailleurs, depuis 1980, le respect de la diversité culturelle est inscrit dans ses missions.

Sur l'évaluation des résultats, on remarque que l'agence considère comme positif non pas seulement les espaces de progression, mais l'absence de déclin. Cette façon positive de présenter les résultats apparaît notamment dans la conclusion globale : « de larges segments de la population adulte des États-Unis ont fait l'expérience au moins une fois au cours de l'année écoulée de différentes formes d'activité artistique. »

- Les tendances

Parmi les sorties culturelles aux États-Unis dans les 12 derniers mois, le cinéma arrive en tête avec 59% de participation de l'ensemble des personnes enquêtées, suivi des arts visuels et du spectacle vivant, 49%, respectivement 39% pour les arts visuels et 37% pour le spectacle vivant.

La fréquentation de concerts classiques est passée de 11,6% en 2002 à 8,8% en 2012, soit près de 3 points en moins. Pour l'opéra, le chiffre passe de 3,2% à 2,1%, ce qui est important compte tenu du point de départ.

	2002	2008	2012
musique classique	11,6%	9,3%	8,8%
jazz	10,8%	7,8%	8,1%
danse autre que le ballet	6,3%	5,2%	5,6%
musique latine, espagnole ou salsa	NR	4,9%	5,1%
ballet	3,9%	2,9%	2,7%
opéra	3,2%	2,1%	2,1%

La baisse touche tout particulièrement les adultes entre 35 et 54 ans. Elle vaut de la même façon pour le cinéma, les musées et galeries et l'ensemble du spectacle vivant.

50% des personnes enquêtées utilisent la télévision ou la radio pour regarder ou écouter de la musique, 29% utilisent internet pour regarder, écouter ou télécharger de la musique. 21,2% ont posté, partagé ou remixé de la musique. Au contraire des autres arts pour lesquels la majorité des cours ont eu lieu à l'école, les cours de musique vocale ou instrumentale se déroulent pour une large part à l'extérieur de l'école.

- La comparaison entre les enquêtes françaises et américaines

La comparaison entre les enquêtes françaises et américaines a été réalisée par le Département des études et de la prospective (Deps) du Ministère de la Culture sur la période 1981-2008³². La participation culturelle est plus forte aux États-Unis, à l'exception de la lecture. Avec des profils très proches au regard des quatre critères retenus (âge, sexe, niveau d'études et niveau de revenus), les auteurs relèvent des évolutions semblables mais décalées dans le temps : le vieillissement marqué des publics dans les deux pays et le recul de la participation des plus diplômés dans les deux pays, dans un contexte d'écart de revenus qui se creusent aux États-Unis.

³² Angèle Christin et Olivier Donnat, *Pratiques culturelles en France et aux États-Unis, éléments de comparaison, 1971-2008*, DEPS, Culture études, mars 2014.

D'une manière générale, avec un accroissement des inégalités plus accentué aux États-Unis qu'en France depuis les années 1980 et avec un coût des sorties culturelles généralement admis comme plus élevé qu'en France, « On observe que les écarts entre les riches et les pauvres en matière de sorties culturelles se sont creusés outre-Atlantique dans les années 2000, au moment où ils se réduisaient en France ». Les Américains les moins diplômés avaient des niveaux de participation inférieurs à ceux de leurs homologues français pour les sorties au musée ou au spectacle vivant. Les effets massifs de la crise économique et financière sur les pratiques culturelles ont également, selon l'agence américaine, provoqué un désinvestissement en matière d'éducation artistique dans les écoles publiques et les cours privés, avec des effets indirects en termes de fréquentation. La question que posent les chercheurs du Deps est la suivante : peut-on créditer le système à la française d'avoir limité l'aggravation des inégalités économiques et d'avoir continué à soutenir le dynamisme des sorties culturelles ? Ou bien la situation française serait-elle brouillée par un effet retard, les comportements des Français étant susceptibles de s'aligner sur ceux des Américains en différé ?

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

- Le contexte

La Direction générale pour l'éducation et la culture de la Commission européenne a commandé plusieurs enquêtes intitulées *Cultural access and participation* en 2001, 2003, 2007 et 2013 à TNS (le groupe Taylor Nelson Sofres) *Opinion and social*, qui figurent dans la série « Culture » des Eurobaromètres. Cette enquête est menée sur un échantillon plus réduit que les enquêtes nationales. Elle porte sur les + de 15 ans et les résidents nationaux de l'Union européenne, sans pondération sur quelques variables démographiques (scolarité, emploi). L'enquête 2013 a été réalisée auprès de 27 États membres. Le nombre d'enquêtés français (1 027 personnes) représente 3,86% des enquêtés européens.

Par ailleurs, sous l'égide d'Eurostat, l'Office statistique de l'Union européenne, le réseau du système statistique européen sur la culture (ESSnet-culture) a travaillé de 2009 à 2011 à la définition d'un cadre statistique de référence autour de trois points : le financement de la culture et les dépenses culturelles, la mesure des secteurs culturels et de l'emploi, et les pratiques culturelles et leurs aspects sociaux. Ce travail vise une meilleure comparabilité des statistiques entre les pays membres.

- Les enjeux

On retrouve la notion de « **participation** » dans l'intitulé de l'enquête Eurobaromètre. Est également affirmée d'emblée la notion de « **diversité** » avec le rappel de l'article 3 du traité de l'Union européenne : « L'union respecte sa riche diversité culturelle et linguistique et s'assure que l'héritage culturel européen est protégé et mis en valeur³³ ». Les notions de « **pensée** » et de « **valeurs** » sont également affirmées dans l'enquête. La visée générale déclarée de l'enquête est « **d'explorer et de mesurer la façon dont les citoyens de l'Union pensent et se comportent dans le champ de la culture** » et d'étudier « **les valeurs culturelles européennes** ».

Dans les groupes de réflexion sur la comparaison des cadres statistiques en Europe, des options sont apparues autour de deux enjeux : la définition de la « participation » avec deux entrées principales : la première, proche des découpages institués, qui sépare la participation culturelle réceptive et

33 « The Union shall respect its rich cultural and linguistic diversity, and shall ensure that Europe's cultural heritage is safeguarded and enhanced ».

active, la participation directe et la participation numérique, la participation dans les arts dits savants et les arts populaires. La deuxième entrée ne démarque plus ces champs mais utilise une conception plus large et préfère s'appuyer sur les modalités ou les étapes de la démarche participative³⁴ : l'information (rechercher, collecter et diffuser des informations sur la culture), la communication et la communauté (interagir avec d'autres et participer à des réseaux culturels), l'expression et le plaisir (aimer assister à des expositions, des spectacles artistiques et d'autres formes d'expression artistique, pratiquer les arts comme loisir, et créer du contenu en ligne) et la transaction (acheter des œuvres d'art, acheter ou réserver des tickets pour des spectacles).

L'autre enjeu qui est ressorti des groupes de travail touchait la définition des activités culturelles. Le premier volet avec les pratiques en amateur, c'est-à-dire la pratique des arts comme un loisir et le second volet avec la pratique de spectateur/visiteur, c'est-à-dire la fréquentation d'événements culturels, le fait de suivre des émissions artistiques et culturelles sur tous les types de médias. La définition de ces deux volets a fait l'objet d'un consensus. Le troisième volet, qui a fait débat, concerne la participation sociale et le bénévolat, c'est-à-dire le fait d'être membre d'une association ou d'un groupe culturel ou d'accomplir un travail bénévole pour une institution culturelle. Sept enquêtes nationales incluent des questions sur la participation citoyenne.

Le **travail d'harmonisation en aval**, en vue de la comparabilité, s'avère être bien autre chose qu'un simple problème de méthode. Il révèle, derrière la définition des catégories, des visions politiques différentes de la culture.

- Les tendances

L'Eurobaromètre n° 399 de la commission européenne sur l'accès et la participation culturels a été publié en novembre 2013. La mesure des attitudes du public européen face à une série d'activités culturelles est organisée en trois parties.

1- Les niveaux d'engagement dans différentes activités culturelles en termes d'accès, de participation et de barrières à la participation.

2- L'implication active des citoyens de l'Union dans une série d'activités artistiques (chanter, danser, faire un film...) par différence avec leur consommation (aller au cinéma).

3- L'utilisation d'internet dans un but culturel en différenciant les usages directs comme la lecture en ligne et indirects pour acheter les biens culturels.

La forme la plus courante de participation à une activité culturelle est de regarder ou écouter un programme culturel à la télévision ou à la radio : 72% des Européens l'ont fait au mois une fois au cours des 12 derniers mois. Vient ensuite la lecture (68%). L'activité **la moins populaire** est d'aller voir un ballet ou un opéra avec 18% de participation.

La moitié des répondants ont effectué une sortie culturelle : visiter un musée ou une galerie (37%), assister à un concert (35%), aller en bibliothèque (31%), aller au théâtre (28%), voir un ballet ou un opéra (18%).

Un indice de participation culturelle mesure **la fréquence de la participation en 4 niveaux** : très élevé, élevé, moyen et faible. Cet indice est affecté à chaque question. Si l'index moyen est relativement stable entre 2007 et 2013, passant de 49% à 48% (ceux qui répondent « + de 5 fois dans les 12 derniers mois » à une ou deux questions), un déclin est notable pour les indices élevés (pour 3 ou 4 questions) et très élevés (pour 5 questions et +) passant de 21% à 18%. Par ailleurs, les variations entre les États membres sont importantes : les indices élevés et très élevés représentent

34 Définition par Jos De Haan et Aries Van den Broek.

43% des répondants en Suède, 36% au Danemark, 34% aux Pays-Bas, 30% en Estonie, 29% en Finlande, et 25% en France, contre 5% en Grèce et 6% au Portugal.

Les deux principales raisons de ne pas participer davantage aux activités culturelles sont le manque d'intérêt (raison donnée au premier rang pour 5 des 9 activités testées) et le manque de temps (raison donnée au premier rang pour les 4 autres). Mais le coût est aussi un obstacle, tout particulièrement pour les pays d'Europe orientale (Roumanie, Bulgarie et Hongrie). Le choix limité ou la médiocre qualité est moins un problème dans les pays affectés par la crise économique (Grèce, Portugal, Espagne).

L'implication personnelle dans l'interprétation ou la production culturelle a décliné de manière significative depuis 2007. Les activités les plus courantes sont la danse (13%), la photographie et les films (12%), le chant (11%). Un nombre moindre de répondants ont joué d'un instrument (8%), participé à des ateliers d'écriture (5%) ou de théâtre (3%).

Plus de la moitié des Européens utilisent internet à des fins culturelles, 30% au moins une fois par semaine. Les usages les plus populaires sont la lecture d'articles de journaux (53%), la recherche d'informations culturelles (44%) et l'écoute de la radio et de la musique (42%).

La crise économique y est considérée comme un facteur explicatif du léger déclin de la participation par rapport à l'enquête précédente de 2007 qui avait eu lieu avant le début de la crise.

- Les limites des comparaisons

Les catégories de cette enquête **ne permettent pas de distinguer la musique classique** au sein du champ des musiques, la notion de concert valant pour toutes les musiques. Par ailleurs, elle relie ballet et opéra. Ces deux choix rendent les comparaisons limitées sur le strict champ des musiques classiques. D'autant que, de son côté, l'étude américaine inscrit le théâtre musical dans la catégorie théâtre.

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

Résumé

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 présente 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** joue également un rôle important : 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, la 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 inter-actions 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.*

Cinq enquêtes sur les pratiques culturelles des Français ont été réalisées jusqu'à aujourd'hui par le Département des études et de la prospective du ministère de la culture, le Deps. Cette enquête n'a jamais eu l'assurance d'être régulièrement reconduite comme en témoigne sa périodicité variable. Le label Insee est obtenu par validation de la méthode de constitution de l'échantillon qui porte sur plus de 5000 enquêtés. Le questionnaire est très largement conditionné par les versions antérieures dans la perspective de pouvoir établir des comparaisons au fil des différentes éditions, ce qui implique de conserver certaines questions et a tendance à freiner les évolutions. Pour l'édition 2008, l'équipe du Deps s'est entourée d'un comité scientifique composé de Philippe Coulangeon, Nicolas Herpin, Louis Chauvel et Jean-Louis Fabiani, représentant diverses tendances de la sociologie, et a été animé par Olivier Donnat.

Lorsque d'autres organismes ont également produit des données chiffrées sur les mêmes items, elles seront mentionnées, notamment celles réalisées par la Sacem, le Centre de recherche pour l'étude et l'observation des conditions de vie (Credoc) ou l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee).

Ce travail a été réalisé en collaboration avec Aude Jolivel, chargée d'études statistiques au bureau de l'observation de la performance et du contrôle de gestion de la direction générale de la création artistique qui a effectué les analyses descriptives sur la base de données. Elle a notamment agrégé les catégories concert de musique classique et opéra. Elle a également réalisé des croisements pour tenter d'examiner des liens entre les différentes pratiques.

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

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

À l'occasion d'un séminaire en 2001, le Deps³⁵ fait le point sur les limites des sondages dans la connaissance des publics. Les chercheurs du Deps développent un point de vue critique par rapport aux enquêtes en trois points.

D'une part, le statut qui leur est accordé : le sondage devient un instrument « hégémonique », au motif qu'il aurait « l'avantage de présenter les signes extérieurs de la scientificité puisque les résultats sont exprimés en chiffres³⁶. »

D'autre part, leur inévitable écart par rapport au réel : une enquête par sondage ne peut jamais être une photographie des comportements réels. « Il n'existe pas de réalité objective pré-existante que les enquêtes auraient pour objectif de dévoiler, la réalité observée n'est jamais indépendante du regard qu'on porte sur elle. »

Par ailleurs, l'idéal d'objectivité rencontre lui aussi une limite : « Par la délimitation du champ d'investigation, par les catégories qu'il utilise, le sociologue-statisticien participe toujours à la construction de l'objet qu'il entend observer ». Enfin, les usages qui en sont faits : « on ne peut pas parler de démocratisation à la seule lecture de chiffres indiquant une augmentation de la fréquentation d'un équipement ou de la diffusion d'une activité »³⁷. Différents facteurs historiques doivent être pris en compte pour éviter l'illusion du « toujours pareil » : l'évolution structurelle de la société et les nouvelles formes de participation et de pratiques. Et les confusions sur le terme de démocratisation (de quoi parle-t-on ? Augmentation des volumes, intensification des pratiques, modification des profils socio-démographiques ?) et sur les catégories de public (« non public » et « public potentiel ») ne permettent pas une lecture claire.

En entrant dans le détail de la production et de l'usage des chiffres, nous allons tenter à la fois de repérer ces limites et de décrypter les choix effectués, dans le souci d'ouvrir à de nouveaux outils qui seraient plus ajustés aux besoins et volontés politiques.

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

La première donnée chiffrée sur les publics est en général celle de la **fréquentation**. En l'occurrence pour 2008, en ce qui concerne la musique classique, une personne enquêtée sur 3 (33%) a assisté à au moins un opéra ou un concert de musique classique au cours de sa vie et une personne sur 10 (9%) durant les 12 derniers mois.

	Nombre d'enquêtés ayant assisté à au moins un spectacle d'opéra ou concert de musique classique au cours :			
	de leur vie		des 12 derniers mois	
Oui	1643	33%	465	9%
Non	3360	67%	4538	91%
Total	5003	100%	5003	100,00%

Vient ensuite la répartition par sexe, tranche d'âge et catégorie socio-professionnelle.

35 Olivier Donnat et Sylvie Octobre (dir.), *Les publics des équipements culturels, méthodes et résultats d'enquêtes*, 2001.

36 p.50.

37 p. 20.

- **La répartition par genre** (personnes qui se sont rendues au concert de musique classique ou à l'opéra) : 34 % des femmes interrogées ont assisté à un concert ou un opéra au cours de leur vie et 10 % au cours des douze derniers mois.

Ont été au concert / à l'opéra :	Femme	Homme	Total Résultat
Une fois au moins dans la vie	34%	32%	33%

- **La répartition par catégories d'âge** : 52 % des personnes interrogées âgées de 65 ans et plus ont assisté à un concert ou un opéra au cours de leur vie, 11 % d'entre eux dans les douze derniers mois.

Deux façons d'observer :

1-en considérant **une même classe d'âge** : quelle est la part des personnes qui ont assisté à un concert ou un opéra ? 23 % des enquêtés de 25-34 ans ont assisté à un concert ou un opéra dans sa vie.

Ont été au concert / à l'opéra :	15-17 ans	18-24 ans	25-34 ans	35-49 ans	50-64 ans	65 ans et +	Total
Une fois au moins dans la vie	11%	20%	23%	28%	29%	52%	33%
Une fois au moins dans les 12 mois	4%	7%	7%	8%	13%	11%	9%

2- en considérant l'ensemble **des personnes ayant assisté** à un concert ou un opéra : comment sont-elles réparties en fonction de leurs âges respectifs ?

Parmi les personnes qui sont sorties à l'opéra ou au concert de musique classique au moins une fois **au cours de leur vie** : au sein du public ayant assisté à des concerts et opéras au cours de leur vie, on compte 11 % de personnes entre 25 et 34 ans.

Q30 Age Classes	Nb	%
1- 15-17 ans	25	2%
2- 18-24 ans	107	6%
3- 25-34 ans	181	11%
4- 35-49 ans	359	22%
5- 50-64 ans	446	27%
6- 65 ans et plus	526	32%
Total	1643	100%

Parmi les personnes qui sont sorties à l'opéra ou au concert de musique classique au moins une fois **au cours des 12 derniers mois**: au sein du public ayant assisté à des concerts ou opéras au cours de l'année, on compte 12 % de personnes entre 25 et 34ans.

Q30 Age Classes	Nb	%
1- 15-17 ans	8	2%
2- 18-24 ans	39	8%

3- 25-34 ans	57	12%
4- 35-49 ans	106	23%
5- 50-64 ans	149	32%
6- 65 ans et plus	107	23%
Total	465	100%

- **La répartition par catégorie socio-professionnelle :** 67 % des cadres, professions intellectuelles interrogés ont assisté à un concert ou un opéra au cours de leur vie, 13 % d'entre eux dans les douze derniers mois.

Ont été au concert / à l'opéra :	1- Agriculteurs	2-	3-	4	5- Employés	6- Ouvriers qualifiés	7- Ouvriers non qualifiés	8- Étudiants, élèves	9- Femmes au foyer	10- Retraités	11- Autres inactifs	Total
Une fois au moins dans la vie	21%	26%	67%	39%	19%	11%	9%	21%	30%	50%	23%	33%
Une fois au moins dans les 12 mois	0%	9%	29%	13%	5%	1%	1%	8%	6%	12%	5%	9%

- 2- *Artisans, commerçants, chefs d'entreprise*
- 3- *Cadres, professions intellectuelles*
- 4- *Professions intermédiaires*

Il convient de noter qu'une catégorie comme "cadres, professions intellectuelles" forme une grande catégorie comprenant des individus très hétérogènes, les enseignants ayant des comportements culturels peu homogènes avec ceux des cadres.

- Les limites de l'entrée "sorties"

→La primauté de l'entrée "sortie", l'enjeu institutionnel.

La question de la fréquentation est traditionnellement placée au centre des analyses. Ce faisant, c'est le prisme des publics des équipements culturels qui prévaut plutôt que l'ensemble des pratiques des habitants. Le soutien de l'État aux établissements et aux équipes artistiques conduit "naturellement" l'évaluation quantitative à privilégier la réponse des publics. Les chiffres des sorties culturelles sont ainsi souvent pensés comme l'élément essentiel de légitimation de l'intervention publique. Mais ce prisme reste **cantonné à une logique de l'offre et à l'idée d'une culture-consommation.**

→L'entrée macro-sociologique, l'enjeu théorique.

« L'enquête quantitative sur les publics est aujourd'hui régie par des règles implicites fortement routinisées et repose sur des attendus sociologiques rarement discutés bien que discutables.³⁸»

L'entrée macro-sociologique conduit à la constitution de données homogènes, principalement dans

38 Emmanuel Pedler, Aurélien Djakouane, *Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions: des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires*, in Olivier Donnat, Paul Tolima, *Le(s) public(s) de la culture*, chap V, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p.1.

le champ des catégories socio-professionnelles. Au moment où celles-ci sont définies (1954), une des questions fortes de la sociologie concerne la reproduction des hiérarchies et des inégalités, dont le concept d'*habitus* de Pierre Bourdieu viendrait éclairer les déterminismes à la fois dans la construction des communautés culturelles et dans les mécanismes de transmission culturelle. Mais ce découpage socio-professionnel comporte un danger, c'est qu'il fige "la vision d'une société découpée en strates ou en classes sociales"³⁹.

D'autres enjeux théoriques se sont développés depuis lors qui ont mis l'accent sur les dissonances, l'éclectisme, les malentendus culturels ou les sociabilités⁴⁰. Avec la volonté de dépasser l'approche bourdieusienne, sont apparues des variables importantes que l'on peut regrouper autour de deux pôles, le recentrement sur les variables individuelles d'une part et territoriales d'autre part.

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français **gomme les variations individuelles**, tant dans le rapport de chaque personne à la musique que dans la constitution de communautés et des conflits qui les traversent. On aura l'occasion d'observer plus loin ces variations, notamment dans les écarts entre sorties et écoute ou encore dans les convergences entre genres musicaux réputés opposés en termes de légitimité. **Il s'agit alors de s'affranchir de la seule entrée des "sorties" pour s'intéresser à l'analyse des corrélations entre différents paramètres débouchant alors sur un paysage complexe, riche d'une grande diversité de goûts et de parcours.** Ce point sera présenté dans le paragraphe suivant.

L'approche macro-sociologique a aussi tendance à **gommer les variations territoriales**. Premier inconvénient : de nombreux opérateurs culturels n'y retrouvent pas la vision des publics de leurs propres établissements. Citons à titre d'exemple la fraction des diplômés de l'enseignement supérieur dans le public de l'opéra de Marseille qui est de 40% contre 60% à l'opéra de Paris⁴¹. Second inconvénient : les situations concrètes de l'offre, bien souvent génératrices des plus grandes inégalités, passent au second plan. Le tableau sur la répartition des publics par catégorie d'agglomération est éloquent à cet égard.

Julian Boutin, violoniste du quatuor Béla et fondateur du festival « Les nuits d'été » en milieu rural ne reconnaît pas la description globalisée des publics de l'enquête du Deps :

« En tant que musicien, j'ai plutôt affaire à un public de trentenaires omnivores, ce qui profite beaucoup plus au contemporain qu'à la musique classique. Les périodes classiques et romantiques sont moins appréciées par cette frange de la population. En tant que musicien, j'ai d'ailleurs le même parcours qu'eux. Cette bonne nouvelle de l'éclatement de la frontière entre musique populaire et musique savante, je la constate véritablement. Au niveau des catégories socio-culturelles, je suis personnellement moins concerné par la chose en tant que directeur de festival et en tant que musicien car je joue de la musique classique moderne (du XX^e siècle). Les gens qui viennent nous voir à la fin du concert sont certes âgés, mais on voit bien qu'ils ne sont pas des bourgeois ; ils appartiennent aux classes moyennes (essentiellement des fonctionnaires). Ce sont souvent des personnes qui s'y connaissent très bien, parfois sur des esthétiques très courtes. Il en est de même chez moi, sur des scènes plus rurales. On y joue le grand répertoire populaire de la musique classique : il y a beaucoup de paysans (qui ne sont pas des néo- ruraux), des ouvriers, des gens du bâtiment et des travaux publics, souvent à la retraite. Ce ne sont pas des esthètes⁴² ».

- **La répartition par catégorie d'agglomération** : 27 % des personnes interrogées vivant dans des territoires ruraux sont allées au concert ou à l'opéra au cours de leur vie, contre 44 % des personnes vivant dans l'agglomération parisienne.

39 Ibid, p. 16.

40 Voir la rapide présentation dans la première partie de ce chapitre.

41 Emmanuel Pedler, *Entendre l'opéra: une sociologie du théâtre lyrique*, Paris, L'Harmattan, 2003, fin chap. 5.

42 Entretien avec Julian Boutin du 3 mai 2013.

Sont allées au concert / à l'opéra :	1- Rural	2- 2000 à 20 000 hab	3- 20 000 à 100 000 hab	4- 100 000 à 200 000 hab	5- Plus de 200 000 hab	6- Agglomération Paris	Total
Une fois au moins dans la vie	27%	26%	27%	35%	39%	44%	33%
Une fois au moins dans les 12 mois	6%	5%	7%	10%	12%	17%	9%

L'enquête sur les pratiques culturelles des Français, dans sa fabrication comme dans sa lecture, serait ainsi liée à des enjeux théoriques de la sociologie situés historiquement et centrés sur la vérification de l'origine sociale des inégalités et de leur reproduction.

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

- L'écoute

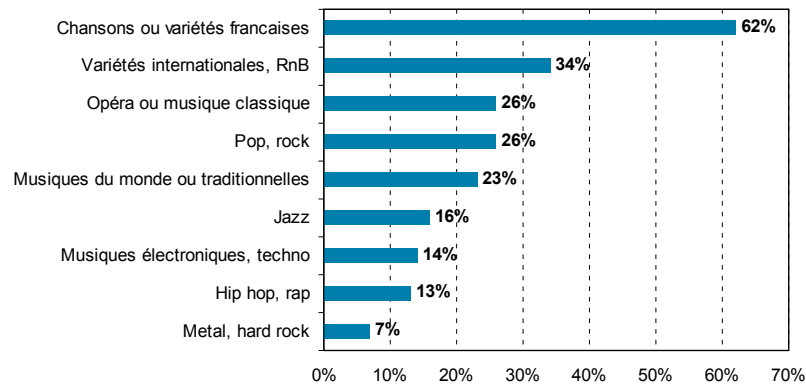
Partant cette fois des personnes et non plus des institutions, l'écoute est un facteur important de l'évaluation des attachements, des goûts individuels.

L'accroissement des pratiques d'écoute domestiques ou mobiles, amorcé après la guerre par le développement de la production discographique, a été amplifié par la multiplication des supports de diffusion depuis la révolution numérique.

Ce que mesure l'enquête, c'est la **fréquence d'écoute**. En 2008, 26% des Français écoutent régulièrement de l'opéra ou de la musique classique. Seuls 18% d'entre eux déclarent ne jamais en écouter, car ils savent que c'est un genre de musique qui ne leur plaît pas.

	Fréquence d'écoute musique classique	
Régulièrement	1301	26%
Rarement	2801	56%
Jamais	901	18%
Total	5003	100%

Parmi les genres les plus écoutés, l'opéra et la musique classique se situent en troisième position, après les chansons ou variétés françaises et les variétés internationales et R'n'B, à égalité avec le pop rock.



Genres les plus fréquemment écoutés

Les personnes interrogées ont la possibilité de répondre oui à plusieurs questions (on ne sait pas si le nombre de choix est limité). Il convient de rappeler que **le goût n'est pas cantonné à un seul genre mais est un composé souvent hybride, ce qui relativise la signification d'une lecture qui met les genres musicaux en concurrence.**

D'autres études donnent des informations assez éloignées.

L'étude **Sacem** 2011 déclare que la musique classique est écoutée par 34 % des personnes interrogées (autant que la variété internationale -sans le R'n'B et en seconde position après la chanson française à 51 %). Peut-on rapprocher ces données qui pourtant portent sur la même question ? Est-il vraisemblable que la pratique d'écoute de la musique classique ait cru de 8 points en 3 ans, entre 2008 et 2011 ?

L'étude du **Credoc** de décembre 2013 indique un temps moyen d'écoute de la musique ou de la radio de 1h23 par jour⁴³.

L'étude **Sacem** « Les Français et la musique » réalisée par **Christophe Wagnier** et remise au Marché international du disque et de l'édition musicale (Midem) 2014 indique que 99 % des Français écoutent de la musique régulièrement et que 75% ne pourraient pas s'en passer. Pour près de 9 Français sur 10, c'est tous les jours et en **moyenne 2h25 par jour**. L'écoute en streaming est devenue une pratique courante, 70 % des Français écoutent de la musique en ligne au moins une fois par semaine. Notons que, dans cette étude, il n'est pas fait de différenciation selon les répertoires.

L'étude **Sacem** publiée en 2011 faisait état d'un **temps moyen d'écoute par jour de musique de 1h10** et d'une proportion de personnes, qui écoutent plus de 2h par jour, de 20 %.

Même si l'on sait que les différences de méthode rendent toute comparaison infondée, il n'empêche qu'entre les chiffres produits par ces deux études montrent un écart du simple au double dans une période de trois ans !

- La pratique en amateur

⁴³ Régis Bigot, Émilie Daudey et Sandra Hoibian, *La société des loisirs dans l'ombre de la valeur travail*, Étude du Credoc n° 305, décembre 2013, p. 108.

La corrélation entre les sorties et la pratique en amateur apparaît fortement. Alors que la pratique en amateur de l'ensemble de la population figure dans la colonne de droite, le taux de pratique est plus élevé parmi les personnes qui ont assisté aux manifestations listées dans les autres colonnes, quelle que soit leur pratique. Les variants du classique et de l'opéra ici séparés une nouvelle fois ne sont pas significatifs par rapport aux autres musiques, sauf en ce qui concerne la création musicale sur ordinateur, plus faible dans le champ classique.

PRATIQUES ARTISTIQUES DES PUBLICS DE LA MUSIQUE

En pourcentage des français de 15 ans et plus

	Concert de Rock	Concert de Jazz	Concert de Musique d'un autre genre	Concert de musique classique	Opéroloprette	Ensemble de la population
<u>Sur 100 personnes ayant assisté à au moins une des manifestations ci-contre, déclarent pratiquer les activités suivantes :</u>						
Pratiquent la musique/le chant en groupe	20	23	20	23	18	8
Pratiquent un instrument de musique	32	30	24	26	21	12
Savent jouer d'un instrument de musique	43	42	36	39	34	23
Créent de la musique sur ordinateur (mixer, sampler, composer)	13	13	10	6	8	5
Pratiquent le théâtre	5	6	5	3	4	2
Pratiquent la danse	13	16	18	13	13	8

Source MCC - DEPS (Pratiques culturelles des Français à l'heure du numérique - 2008) / DGCA

En termes généraux, l'enquête du Deps de 2008 relève que 8% des personnes enquêtées déclarent avoir pratiqué en groupe la musique ou le chant, 12% des personnes pratiquent un instrument de musique. L'étude de la Sacem de 2014 déclare de son côté que 22% des personnes interrogées pratiquent la musique ou le chant et 15% un instrument de musique. Cette information laisse perplexe. Il est peu vraisemblable qu'en six ans, les pratiques en amateur aient progressé de 4 points et la pratique instrumentale de 3 points. Est-ce un effet de la taille et de la composition de l'échantillon ? Quelle comparabilité pour des études menées selon des méthodes différentes ?

Il conviendrait également de croiser la pratique en amateur et les sorties, pour voir si les amateurs sortent plus ou moins que les autres.

- Les désirs d'approfondissement

Parmi les personnes qui sont allées à l'Opéra ou au concert de musique classique au cours des 12 derniers mois, 20% déclarent qu'elles aimeraient découvrir ou pratiquer davantage des activités artistiques (musique, peinture...) si elles avaient plus de temps. Ce pourcentage est de 9% dans l'ensemble de la population.

La formulation de la question ne permet pas de savoir si le choix se serait porté sur la seule musique, qui plus est classique, ou s'il aurait retenu divers autres champs culturels. Quoiqu'il en soit, il semble de façon générale que la pratique nourrit le désir d'approfondissement et inversement.

- Les indices de satisfaction

Dans l'enquête menée par l'Institut national de la statistique (Insee) sur l'emploi du temps, les personnes décrivent leurs activités et le plaisir ou déplaisir que ces activités leur procurent, à travers une note qui va de -3 à +3.

La pratique d'activités artistiques arrive en tête devant les sorties culturelles et la télévision⁴⁴.

Alors que la télévision est le premier loisir des Français (97 % disposent d'un poste de télévision selon cette même enquête), avec une utilisation moyenne de 3h45 par jour en 2010, elle procure un plaisir limité, avec un indice de satisfaction de 2.05, pas loin du fait de surfer sur internet (2,19).

La pratique de la musique ou de la danse arrive la première en tête avec un score de 2,62.

- L'intérêt du lien entre sorties et écoute.

Des éléments nouveaux ressortent de l'analyse du lien entre sorties et écoute, que ce soit sous la forme de convergences ou d'écarts entre ces pratiques.

Du côté des **convergences** :

Les personnes qui écoutent fréquemment de l'opéra ou de la musique classique vont aussi aux spectacles et concerts classiques (au moins une fois au cours de leur vie pour 67% d'entre eux, au moins une fois au cours des 12 derniers mois pour 25%).

De même, la majorité de ceux qui n'écoutent ni opéra ni musique classique, ne vont pas non plus au concert (79% d'entre eux n'y sont jamais allés au cours de leur vie).

Cette corrélation indique que l'intérêt de ces personnes se porte sur les diverses modalités de relation à la musique classique, dont les formes apparaissent ici comme complémentaires.

Du côté des **écarts** :

Un tiers des personnes qui écoutent fréquemment de l'opéra ou de la musique classique ne sont jamais allées à un spectacle ou concert de ce genre. À l'inverse, 21% n'en écoutent pas alors qu'ils y sont allés au moins une fois au cours de leur vie.

Cela remet en question le périmètre de la notion de « non-public » : certes, il n'y a pas de sortie, mais en revanche il y a une écoute fréquente. Si la relation à la musique connaît des modalités variées dont l'écoute enregistrée est un des volets, on ne peut pas considérer

44 Layla Ricroch, Les moments agréables de la vie quotidienne, *Insee Première*, n° 1378, Novembre 2011.

comme « non-public » les 33% de personnes qui écoutent régulièrement de la musique classique mais n'ont jamais franchi la porte d'un opéra ou d'une salle de concert. Comment comprendre que la sortie ne figure pas dans leurs pratiques ? Est-ce une question d'offre sur leur lieu d'habitation, de barrière financière ou symbolique ? Ou encore non pas tant le fruit d'obstacles qui seraient à lever que d'un choix sans contrainte qui résulte d'une satisfaction tirée de cette pratique en soi⁴⁵? **Cette pratique d'écoute est un élément à prendre en compte dans la légitimation de l'intervention publique.** Cela permet d'élargir la vision très souvent focalisée sur la seule fréquentation.

Enfin, parmi les personnes qui sont allées à au moins un spectacle d'opéra ou concert de musique classique au cours de leur vie, la moitié en écoute fréquemment.

Autrement dit, l'écoute chez ceux qui ont une pratique de sortie est forte (71% de ceux qui sont sortis au moins une fois dans les 12 derniers mois et 53% chez ceux qui sont sortis au moins une fois dans leur vie), tandis que la sortie chez ceux qui ont une écoute fréquente l'est moins (67% sont sortis au moins une fois dans leur vie, 25% au moins une fois dans les 12 derniers mois). **Ceux qui sortent écoutent beaucoup, ceux qui écoutent sortent moins ; le lien semble plus évident de la sortie à l'écoute tandis qu'une écoute fréquente conduit en moindre proportion vers la salle.**

		Au moins un spectacle d'opéra ou concert de musique classique au cours de la vie		Au moins un spectacle d'opéra ou concert de musique classique au cours des 12 derniers mois		Total
		Oui	Non	Oui	Non	
Écoute fréquente opéra ou musique classique	Oui	869 (67%) (53%)	432 (33%) (13%)	331 (25%) (71%)	970 (75%) (21%)	1301 (100%) (26%)
	Non	774 (21%) (47%)	2928 (79%) (87%)	135 (4%) (29%)	3568 (96%) (79%)	3703 (100%) (74%)
Total		1643 (33%) (100%)	3360 (67%) (100%)	465 (9%) (100%)	4538 (91%) (100%)	5003 (100%) (100%)

Lien entre rencontre et sortie au spectacle

Si la pratique combinée de la sortie et de l'écoute est forte chez les cadres, les professions intermédiaires et les retraités (ils représentent 74% des personnes ayant une pratique combinée), en revanche, l'écoute sans sortie concerne principalement les employés, les femmes au foyer et également les professions intermédiaires et les retraités (71% des personnes ayant une pratique disjointe).

45 Sophie Maisonneuve a travaillé sur la différence de nature de l'expérience d'écoute de musique enregistrée, cf « Écouter la musique : repenser l'histoire de la musique. Une histoire de l'écoute musicale au XXe siècle, du phonographe au disque compact », in *Un Musée aux rayons X*, Cité de la musique, 2001, p.63-70. Voir également la différence établie par Pedler à propos de l'écoute acousmatique.

	Ecoute + sortie	Ecoute sans sortie
1- Agriculteurs	0%	1,3%
2- Artisans, commerçants et chefs d'entreprises	3,1%	2,1%
3- Cadres et professions intellectuelles supérieures	26,5%	7,6%
4- Professions intermédiaires	11,6%	12,1%
5- Employés	7,4%	12,5%
6- Ouvriers qualifiés	1,2%	6,2%
7- Ouvriers non qualifiés, agricoles	0,3%	3,2%
8- Etudiants, élèves	6,1%	4,9%
9- Femmes au foyer	6,1%	9,7%
10- Retraités	36,1%	36,8%
11- Autres inactifs	1,5%	3,7%
Total	100,0%	100,0%

Il conviendrait de chercher à cerner les effets en retour des expériences d'écoute de musiques enregistrées. La fréquentation des concerts en est-elle modifiée⁴⁶ ? L'expérience d'écoute est elle-même prise dans ces mutations auxquelles il convient d'ajouter les évolutions acoustiques des salles, marquées elles aussi par les évolutions des techniques et de l'idéal sonore des musiques enregistrées.

- L'intérêt du lien entre les musiques : un démenti aux découpages exclusifs ?

Pas d'exclusive ni de frontière étanche entre les genres musicaux, que ce soit dans les sorties ou l'écoute. Autant dire que **la distinction supposée entre genres musicaux légitimes et genres musicaux moins légitimes est remise en question par les pratiques des personnes**. 31% des personnes qui sont allées voir au moins un spectacle d'opéra ou un concert de musique classique au cours des 12 derniers mois, sont aussi allées voir un concert de jazz et 19% un concert de rock... et inversement.

	Spectacle d'opéra ou concert de musique classique	Concert rock	Concert Jazz	Concert autre genre
Les personnes qui sont allées au spectacle d'opéra ou au concert de musique classique au cours des 12 derniers mois sont aussi allées...	100%	19%	31%	26%
Les personnes qui sont allées au concert rock au cours des 12 derniers mois sont aussi allées...	17%	100%	25%	31%
Les personnes qui sont allées au concert jazz au cours des 12 derniers mois sont aussi allées...	46%	41%	100%	41%
Les personnes qui sont allées au concert d'un autre genre au cours des 12 derniers mois sont aussi allées...	19%	25%	20%	100%

72 % des personnes qui écoutent de la musique classique écoutent aussi des chansons ou des variétés françaises, des musiques du monde ou traditionnelles et du jazz.

⁴⁶ Comme l'ont envisagé des chercheurs tels que Pedler, Lethurgez et Cagnasso.

Les personnes qui écoutent de l'opéra ou de la musique classique, écoutent aussi :	
Chansons ou variétés françaises	72%
Musiques du monde ou traditionnelles	36%
Jazz	36%
Variétés internationales, R'n'B	28%
Pop, rock	26%
Musiques électroniques, techno	11%
Hip hop, rap	8%
Metal, hard rock	7%

Genres les plus liés à l'écoute de la musique classique

Le fait de présenter des chiffres sur la musique classique indépendamment des autres musiques produit un effet d'isolement que des présentations corrélées démentent.

Ce phénomène de diversification du goût musical est qualifié par les sociologues d'**éclectisme ou d'omnivorisisme**. Un des enjeux théoriques a consisté à s'interroger sur le sens de ce phénomène. Considérant que cela concerne principalement les profils « cultivés » de la génération entre 30 et 50 ans et très peu les Catégories socio-professionnelles au capital financier et culturel moins développé, certains ont analysé l'omnivorisisme comme une forme nouvelle de distinction culturelle, considérant que le schéma bourdieusien serait toujours applicable⁴⁷ et constaté que le clivage pertinent serait moins aujourd'hui un clivage entre culture savante et culture populaire qu'un clivage entre répertoires culturels exclusifs et répertoires culturels diversifiés.

D'autres font valoir l'importance des institutions intermédiaires dans la formation du goût. Une étude sur le jazz à Paris dans les années 2000 montre qu'il y a une correspondance entre la répartition géographique des clubs et les hiérarchies sociales des publics⁴⁸. S'y ajoute une correspondance avec 3 catégories de jazz - traditionnel, moderne, avant-gardiste – qui attestent des clivages qui traversent ce champ musical.

- L'intérêt du lien dans les modalités d'écoute : écoute régulière, écoute dédiée.

On peut également parler de lien dans l'écoute. Ce lien entre l'œuvre et soi trouvera des modalités diverses, de l'écoute épisodique à l'écoute régulière, de l'écoute distraite à l'écoute dédiée. Pour autant, il n'est pas possible d'aller loin et d'examiner si la pratique d'écoute de la musique classique a des caractéristiques propres, la part de la musique classique n'étant pas définie dans l'enquête.

Parmi les personnes qui écoutent au moins de la musique de manière hebdomadaire ou qui écoutent souvent de la musique à la radio, 34% écoutent de la musique tous les jours ou presque en rentrant chez eux.

Fréquence d'écoute de musique en

47 Philippe Coulangeon, *Les métamorphoses de la distinction, inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 2011.

48 Wencesla Lizé, Le goût jazzistique en son champ, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, mars 2010.

	rentrant chez soi (parmi les personnes qui écoutent au moins de la musique de manière hebdomadaire ou qui écoutent souvent de la musique à la radio)	
	Ensemble	
Oui, tous les jours ou presque	1168	34%
Oui, de temps en temps	1174	34%
Oui, rarement	489	14%
Non, jamais	593	17%
Total	3424	100%

Parmi les personnes qui écoutent au moins de la musique de manière hebdomadaire ou qui écoutent souvent de la musique à la radio, 13% écoutent de la musique tous les jours ou presque, pour elle-même, sans rien faire d'autre.

	Fréquence d'écoute de musique pour elle-même sans rien faire d'autre (parmi les personnes qui écoutent au moins de la musique de manière hebdomadaire ou qui écoutent souvent de la musique à la radio)	
	Ensemble	
Oui, tous les jours ou presque	456	13%
Oui, de temps en temps	1132	33%
Oui, rarement	551	16%
Non, jamais	1286	38%
Total	3424	100%

Le lieu d'écoute est une donnée qui devra être reconsidérée avec les pratiques d'écoute mobile, lesquelles importent dans l'espace public des attitudes de délimitation domestique. La modification des catégories du questionnaire viendra à la fois enrichir et perturber le dessin des évolutions. En 2008, 78% des personnes qui écoutent de la musique pour elle-même, sans rien faire d'autre, le font chez elles.

	Lieu d'écoute de musique pour elle-même sans rien faire d'autre	
Plutôt chez vous	1237	78%
Plutôt à l'extérieur du domicile	251	16%
Les deux	100	6%
Total	1588	100%

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

On peut être tenté de négliger l'enjeu de la fabrication des catégories artistiques au motif qu'il s'agirait d'une interminable question méthodologique. Elle mérite pourtant d'être observée en tant qu'elle est nouée à la réalité des mutations culturelles elles-mêmes.

Les catégories proposées au public en 2008 figurent dans la question Q47 :

- Chansons ou variétés françaises

- Musiques du monde ou musiques traditionnelles
- Variétés internationales, R'n'B
- Musiques électroniques, techno
- Hip-hop, rap
- Métal, hard rock
- Pop, rock
- Jazz
- Opéra
- Musique classique
- Autre(s) genre(s) de musique : le(s)quel(s) ?
- Aucun

Faut-il séparer l'opéra du concert ? Le hard rock du rock ? Faut-il associer la variété internationale et le R'n'B ? Si l'on veut pouvoir dessiner des évolutions sur un temps long, il est nécessaire de disposer de catégories stables. Pourtant cette exigence rencontre deux écueils.

Le premier écueil est d'ordre méthodologique. En supposant la pertinence d'un champ classique⁴⁹, pourquoi choisir une entrée qui oppose opéra et concert, plutôt qu'une entrée qui distingue des répertoires (opéra, oratorio, symphonique, musique de chambre, récital...) ou une entrée par types d'interprètes (vocal, instrumental, électronique, mixte... ou professionnels, amateurs, mixte...) ou par démarche ("baroque", contemporain, tradition concert et opéra du XIX^e...) ? On pourrait dire que **tout découpage ou classification est réducteur** et que la critique des choix de classification est une question méthodologique interminable qu'il convient de trancher, en dépit de ses imperfections.

La critique par **Emmanuel Ethis** des catégories de la question 53 " parmi les disques et cassettes possédés dans votre foyer, quels sont les genres de musique que vous avez ?"⁵⁰ est un petit morceau d'anthologie qui tourne en dérision la catégorisation en tant que telle et en tant qu'elle installe le récit des faits culturels dans une dimension emphatique, bien loin de la réalité :

"On pourrait discuter indéfiniment de ce que recouvrent ces genres, se demandant si les musiques du monde sont si différentes des musiques folkloriques, si le rap peut s'entendre aussi comme de la variété internationale, ou bien encore si selon les dispositions mentales d'écoute que l'on a, on ne peut pas adopter la musique militaire en guise de musique d'ambiance. Aussi faut-il avoir assez de bon sens déflationniste pour admettre qu'au fond, le péril majeur de nos questionnaires d'enquête n'est pas qu'ils utilisent ou non des catégories génériques idoines - on a compris qu'ils ne le peuvent jamais réellement - mais plutôt qu'ils transfigurent toujours plus ou moins nos pratiques culturelles en "pratiques pleines" laissant filer à travers leurs mailles les "Séraphin Lampion"⁵¹ de tout poil, ordinairement en passe de nous dire comme dans *Les bijoux de la Castafiore* : "Notez bien que je ne suis pas contre la musique, mais franchement, là, dans la journée, je préfère un bon demi."

Jean-Marie Gouëlou fait également remarquer la tendance très française de s'enfermer dans des catégories bien délimités :

« En matière de genres musicaux, il me semble que les pays anglo-saxons et nordiques sont beaucoup moins coincés ou engoncés que les Français dans des catégorisations entre des musiques dites « actuelles » ou « pseudo », des musiques « classiques » ou « pseudo », y compris dans la pratique musicale. Il y a beaucoup plus de chanteurs capables de faire de l'impro, aussi bien en jazz que dans la musique baroque, aux États-Unis, en Angleterre ou dans l'Europe du Nord

49 Voir discussion à ce sujet dans l'étude des discours par le laboratoire Tram du Cnrs.

50 Les réponses proposées aux choix dans l'enquête 1997 sont : des chansons ou des variétés françaises ; des musiques du monde ; des variétés internationales ; du rap ; du hard rock ; du rock ; de la musique d'opérette ; de la musique d'opéra ; de la musique classique : de la musique de films ou de comédies musicales ; de la musique d'ambiance ou pour danser ; des chansons pour enfants ; de la musique militaire ; de la musique folklorique ; de la musique contemporaine ; d'autres genres de musique ; ne sait pas. In Emmanuel Ethis, op.cit., p. 66-67 ;

51 Personnage de Hergé, Séraphin Lampion est un agent d'assurance qui intervient à plusieurs reprises dans les aventures de Tintin et qui se caractérise par son indifférence crasse face à la trame de l'aventure même du récit dans lequel il apparaît.

qu'en France. Nous, au contraire, on reste avec ce handicap du cloisonnement des genres⁵² ».

Le second écueil est d'ordre historique. Il ne faut pas négliger en effet l'historicité de ces catégories, qui se constituent elles-mêmes dans des confrontations et des rapprochements esthétiques qui font constamment bouger les lignes. Et pourquoi alors adopter une grande diversification dans le champ des musiques actuelles et une concentration dans le champ classique ?

Adopter pour l'ensemble du champ musical un principe de diversification permettrait de mieux rendre compte de la progression de la pluralisation des pratiques, parallèle à celle de la notion de diversité culturelle depuis les années 1990.

52 Entretien avec Jean-Marie Gouëlou du 11 avril 2013.

La variabilité des catégories musicales entre 1973 et 2008

Voir le tableau présentant l'évolution des rubriques musicales dans les cinq questionnaires.

Année de l'enquête	2008	1997	1989	1981	1973
Question posée	« Quels sont les genres de musique que vous écoutez le plus souvent? »	« Parmi les disques et cassettes possédés dans votre foyer, quels sont les genres de musique que vous avez? Lesquels écoutez-vous le plus souvent, vous personnellement? »	« Voici une liste de genres de musique. Parmi les disques et les cassettes qui sont possédés dans votre foyer, avez vous... ? » ; « Quels genres de musique parmi ceux-ci écoutez-vous le plus souvent? »	« Parmi les disques, bandes ou cassettes possédées dans votre foyer, y a-t-il... » ; « Quelle(s) catégorie(s) de disques ou d'enregistrements sur bandes ou cassettes écoutez-vous le plus souvent, vous personnellement ? »	« Parmi les disques et bandes possédées dans votre foyer y a-t-il... » ; « Quelle(s) catégorie(s) écoutez-vous le plus souvent, vous personnellement ? »
Catégories proposées	<ul style="list-style-type: none"> - Chansons ou variétés françaises - Musiques du monde ou musiques traditionnelles - Variétés internationales, R'n'B - Musiques électroniques, techno - Hip-hop, rap - Métal, hard rock - Pop, rock - Jazz - Opéra ou opérette - Musique classique - Autre(s) genre(s) de musique : le(s)quel(s) ? - Aucun - NSP 	<ul style="list-style-type: none"> - Des chansons ou des variétés françaises - Des musiques du monde (reggae, salsa, musique africaine...) - Des variétés internationales (disco, dance, techno, funk...) - Du rap - Du hard rock, punk, trash, heavy metal - Du rock - Du jazz - De la musique d'opérette - De la musique d'opéra - De la musique classique (dont baroque) - De la musique de films, de comédies musicales - De la musique d'ambiance ou de la musique pour danser (tango, valse) - Des chansons pour enfants - De la musique militaire - De la musique folklorique ou traditionnelle - De la musique contemporaine - D'autres genres de musique - Aucun - NSP 	<ul style="list-style-type: none"> - Des chansons - Du rock - Du jazz - De la musique pour danser (tango, valse) - Des chansons pour enfants - De la musique militaire - De la musique folklorique - De la musique d'opérette - De la musique d'Opéra - De la musique classique - De la musique contemporaine - Autres genres d'enregistrements - Aucun - NSP 	<ul style="list-style-type: none"> - Des chansons - De la musique rock, pop ou folk - Du jazz - De la musique de danse - Des chansons ou autres enregistrements pour enfants - De la musique militaire - De la musique folklorique - De la musique d'opérette - De la musique d'opéra - De la grande musique classique - De la grande musique moderne - D'autres genres d'enregistrements 	<ul style="list-style-type: none"> - De la musique de danse - Des chansons - De la musique pop - Du jazz - Des chansons ou autres enregistrements pour enfants - De la musique militaire - De la musique folklorique - De la musique d'opérette - De la musique d'opéra - De la grande musique classique - De la grande musique moderne - D'autres genres d'enregistrements

On constate la très grande **variabilité des catégories musicales** : le nombre de catégories fluctue de 12 à 19 selon les éditions ; les intitulés encore davantage. Le questionnaire qui a introduit les modifications les plus importantes, est celui de 2008, qui marque de ce fait une césure. Les catégories qui disparaissent alors sont la musique contemporaine, la musique d'opérette absorbée dans celle d'opéra, la musique militaire, la musique folklorique, la musique pour danser et les chansons pour enfant.

À l'inverse, au fil des questionnaires, apparaissent progressivement des intitulés nouveaux : le rock et le folk en 1981 ; en 1997 les musiques du monde (reggae, salsa, musique africaine), les variétés internationales (disco, dance, techno, funk), le rap, la catégorie incluant hard rock-punk-trash-heavy métal, les musiques de film et de comédies musicales et en 2008 le hip hop, les musiques électroniques, le R'n'B et les musiques traditionnelles. À noter l'étrange destin du terme « pop », qui figure comme catégorie autonome en 1973, puis au sein de la catégorie « rock, pop ou folk » en 1981, disparaît ensuite et ré-apparaît en 2008 dans la rubrique « pop , rock ».

Les quatre catégories stables sur l'ensemble des questionnaires sont le jazz, la chanson, l'opéra, la musique classique dont la formulation varie peu et qui constituent des catégories autonomes. Est-ce à dire qu'elles représentent un socle tel que les variations historiques n'ont qu'une prise minimale sur elles ?

L'ambiguïté du terme « classique »

Pour la musique classique, on peut aussi référer à l'ambiguïté du terme, que révèlent les quelques variations qui affectent l'ensemble du champ. En 1973 et 1981 à côté de l'opéra, ont été définies deux catégories qui portent la qualification de « grande » musique : la « grande musique classique » et la « grande musique moderne ». En 1989, on remplace musique moderne par musique contemporaine. En 1997, la mention baroque vient compléter la rubrique musique classique. Ces deux mentions, contemporain et baroque, disparaissent du questionnaire de 2008. Dans ces variations, se glissent sans doute de possibles malentendus entre, notamment, plusieurs définitions du champ classique, soit comme équivalent de l'ensemble de la musique notée occidentale, soit comme répertoire spécifique au sein de ce champ. Si l'on s'en tient à cette deuxième hypothèse, on trouve à nouveau des variantes : d'un côté, ce que le terme employé autrefois de « grande » musique recouvrait, c'est-à-dire le répertoire symphonique et lyrique de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle, considéré comme appartenant au panthéon des œuvres musicales et de l'autre, les œuvres appartenant strictement au style classique du dernier quart du XVIII^e siècle. Quoi qu'il en soit, dans tous les cas, la différenciation avec l'opéra n'est pas valide. On assiste donc avec le terme « classique » à la superposition de **considérations institutionnelles** (séparation opéra/concert), de **représentations socio-esthétiques** (la « grande musique »), et de **considérations stylistiques** liées à l'histoire de la musique. Il y a fort à parier que cela compromette la lisibilité de la question et que les enquêtés répondent à ces questions de façon très aléatoire.

Dans la fabrication des catégories, on note une tendance à la diversification en musiques actuelles et à la concentration pour les musiques classiques

La lecture des catégories musicales du questionnaire dessine plusieurs mouvements, à commencer par la diversification progressive des genres dits de « musiques actuelles » en parallèle d'un mouvement de disparition de certains champs des musiques populaires (musiques folklorique, d'opérette, à danser, militaire). À l'inverse, on note également un mouvement paradoxal de concentration des catégories « savantes » alors qu'il aurait été cohérent de traverser ce champ par la

même logique, surtout quand on sait la diversité des pratiques entre classique (entendu dans son sens « panthéonisé »), baroque et contemporain. Si les catégories définies par les politiques publiques ont un impact sur la définition des catégories du questionnaire, il n'est pas sûr que l'interprétation qu'en font les enquêtés soit univoque. On peut imaginer que, dans la grille de 2008, une personne qui écoute de la musique contemporaine réponde, non pas dans la catégorie musique classique, mais plutôt dans la catégorie « autres genres de musique ».

La variabilité de la formulation des questions se fait l'écho à la fois de la façon dont les études du ministère de la Culture construisent leurs catégories d'intervention et des évolutions du monde artistique en permanente redéfinition. Il devient dès lors impossible de comparer des données du fait de l'instabilité des catégories. **Il nous faut donc convenir que l'objectivité attendue des chiffres, dans l'instant comme dans la durée, est non seulement inaccessible, mais que toute production de chiffres résulte de choix méthodologiques qui ne sont pas indépendants d'enjeux politiques et théoriques.**

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

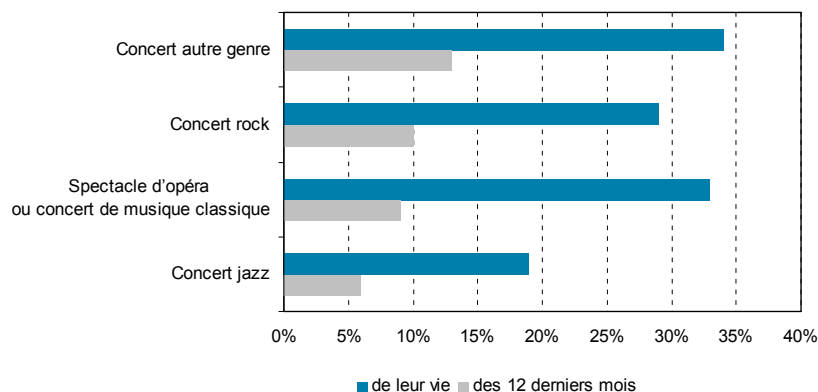
A-2-2-1. La comparaison avec d'autres pratiques culturelles sous-entend des choix dans les découpages, qui ont des effets plus ou moins favorables.

Comment les chiffres vont-ils être lus ? **À partir de quand un chiffre va-t-il être considéré comme "bon" ?** L'usage de la comparaison n'est pas neutre, il suppose la fabrication de comparables.

- Un chiffre est-il considéré comme "bon" comparativement aux autres formes musicales, aux autres formes de spectacle vivant, aux autres formes de pratiques culturelles en général ?

Avec 33% des personnes enquêtées ayant assisté à au moins un opéra ou un concert de musique classique au cours de leur vie et 9% durant les 12 derniers mois, les chiffres du « classique » sont satisfaisants rapportés à d'autres champs musicaux, où les chiffres sont respectivement de 29% et 10% (rock), 19% et 6% (jazz).

Toutefois, la catégorie « autre » de la question Q70A/B montre que la différenciation proposée dans l'enquête n'est pas suffisante, puisque qu'elle apparaît comme choix premier avec 34% et 13%.



Il est intéressant d'observer comment on tricote ou détricote des hiérarchies en fonction de

l'assemblage des catégories. En 2012, dans la présentation des résultats de l'enquête réalisée par Laurent Babé (du bureau de l'observation à la Dgca), la musique classique avait été séparée de l'opéra. La question portait sur la sortie au cours de la vie. Trois groupes de résultats avaient été établis : le plus bas situé en dessous de 25% où entraient le concert classique, le jazz et l'opéra, un autre groupe médian situé entre 30 et 40% avec le rock, la danse, la variété, et un groupe de tête au-delà de 40%. Le commentaire de cette configuration était le suivant : "la sortie au concert de musique classique est une des sorties au spectacle la moins fréquemment vécue au cours de la vie des Français de 15 ans et plus : moins d'un sur quatre (24%) a assisté au cours de sa vie à un tel concert"⁵³.

Si au contraire, on choisit de regrouper concert et opéra, la musique classique quitte le groupe inférieur et accède au groupe médian avec 33%. Si, allant plus loin, on unifie le champ musical sans distinguer de répertoires, la musique réalise 62% et figure dans le groupe de tête aux côtés du théâtre (58%) et du cirque (78%)⁵⁴.

A contrario, qu'en serait-il pour la danse si on venait à appliquer les mêmes délimitations entre classique, jazz, danses urbaines et contemporain ? Ou pour le théâtre en séparant les arts du récit, la marionnette et le théâtre d'objet ? Et pourquoi avoir isolé les arts de la rue et le cirque dans le questionnaire ?

Du côté cette fois des sorties annuelles, si l'on compare la musique non seulement aux autres sorties du spectacle vivant, mais aussi de l'art contemporain, du patrimoine et du cinéma, on observe que le champ de la « création » entendu au sens du périmètre de la Dgca, c'est-à-dire spectacle vivant et arts plastiques, est en légère progression, notamment dans le spectacle vivant et que la musique prise dans son ensemble est très bien placée.

Proportion des français de 15 ans et plus déclarant avoir fréquenté les disciplines suivantes au cours des 12 derniers mois	2008	1997
• Cinéma	57	49
• Création, dont :	62	59
1) Art contemporain (expos photo, galerie d'art)	22	22
2) Spectacle vivant, dont :	60	55
a) Spectacle vivant professionnel, dont	49	43
<i>Musiques</i>	32	29
<i>Danses</i>	16	17
<i>Théâtre, cirque</i>	28	24
b) spectacles d'amateurs	21	20
c) spectacles de rue	34	29
• Patrimoine (musée, expo peinture et sculpture, MH, sons et lumières)	49	50

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

Un chiffre est-il considéré comme bon par rapport à l'évolution dans le temps ? Quelle place est accordée aux modifications du contexte dans cette comparaison temporelle ?

53 Laurent Babé, Les publics de la musique classique, exploitation de la base d'enquête du Deps « les pratiques culturelles des Français » année 2008, repères DGCA n° 6.05 octobre 2012.

54 Laurent Babé, La sortie au spectacle vivant, présentation générale, octobre 2012, p. 2-3.

Quel est l'objectif implicite : maintien ou bien progression, et jusqu'où ? N'y a-t-il pas, avec l'idée de généralisation, un idéal informulé de 100% ? Quelle en serait la signification ? Si les mutations du contexte sont importantes, le maintien, voire la limitation de la réduction peuvent-ils être satisfaisants ?

L'évolution des pratiques culturelles et médiatiques, 1973-2008.

L'ensemble des pratiques culturelles et médiatiques a été mis en perspective sur l'ensemble des 5 enquêtes du Deps. En dépit des variantes des questionnaires, une lecture est proposée, qui fait apparaître un taux stable pour la sortie au concert classique (entre 7 et 9%), une progression de la pratique musicale (de 5 à 8 voire 10%), une augmentation forte de l'écoute de la musique, hors radio, passant de 9 à 34%. Aucune donnée concernant l'opéra n'est présentée.

Sur 100 Français de 15 ans et plus	1973	1981	1988	1997	2008
Regardent la télévision	88	91	90	91	98
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	65	69	73	77	87
<i>dont : 20 heures ou plus par semaine</i>	29	35	39	42	43
Durée moyenne d'écoute (en heures par semaine)	16	16	20	22	21
Écoutent la radio	89	90	85	88	87
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	72	72	66	69	67
Durée moyenne d'écoute (en heures par semaine)	17	16	18	17	15
Écoutent de la musique (hors radio)	66	75	73	76	81
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	9	19	21	27	34
Lisent un quotidien	77	71	79	73	69
<i>dont : tous les jours ou presque</i>	55	46	43	36	29
Ont lu au moins 1 livre	70	74	75	74	70
1 à 9	24	28	32	35	38
10 à 19	17	18	18	17	15
20 et plus	28	26	24	19	16
NSP	1	2	1	2	1
Sont inscrits et ont fréquenté une bibliothèque	13	14	16	20	18
Ont pratiqué en amateur					
Musique ou chant dans une organisation ou avec des amis	5	5	8	10	8
Une activité artistique autre que musicale ¹	11	13	17	23	22
<i>dont : écrire poèmes, nouvelles...</i>	3	4	6	6	6
<i>dont : peinture, gravure, sculpture</i>	4	4	6	10	9
<i>dont : théâtre</i>	1	1	2	2	2
<i>dont : danse</i>	2	2	6	7	8
Sont allés au cinéma	52	50	49	49	57
1 à 2 fois	13	15	15	13	17
3 à 11 fois	23	20	19	23	27
12 fois et plus	16	15	15	13	13
Ont assisté à un(e)					
Spectacle de danse ²	6	5	6	8	8
Pièce de théâtre interprétée par des professionnels	12	10	14	16	19
Concert de musique classique ²	7	7	9	9	7
Concert de rock ou jazz ³	6	10	13	13	14
<i>dont : concert de rock</i>	*	*	10	9	10
<i>dont : concert de jazz</i>	*	*	6	7	6
Spectacle de music-hall, de variétés	11	10	10	10	11
Spectacle de cirque	11	10	9	13	14
Spectacle d'amateurs	10	12	14	20	21
Ont visité un musée ou une exposition	33	36	38	40	37
<i>dont : musée</i>	27	30	30	33	30
<i>dont : exposition temporaire peinture ou sculpture</i>	19	21	23	25	24

* Les résultats concernent la pratique au cours des douze derniers mois.

1. Écriture hors journal intime, peinture ou sculpture, artisanat d'art, théâtre, danse.

2. La formulation de la question n'est pas strictement identique dans les cinq enquêtes.

3. Les concerts de rock et les concerts de jazz étaient réunis sous la même catégorie « concerts de musique pop ou de jazz » en 1973 et « concerts de musique pop, de folk, de rock ou de jazz » en 1981.

Source : DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011.

Nous aurions souhaité réaliser des comparaisons à la même échelle pour l'ensemble du champ classique, c'est-à-dire de regrouper concert et opéra. Mais, n'ayant pas accès aux bases de données précédentes, cela n'a pas été possible.

Comme on l'a vu, en ce qui concerne les seuls concerts, on note une relative continuité des sorties de musique classique. Les personnes ayant assisté à un concert de musique classique au cours des 12 derniers mois étaient 7 % en 1973 et 1981, 9 % en 1988 et 1997, 7 % en 2008. Du côté des pratiques lyriques, le taux de sortie au cours de l'année en 1973 est de 2,6 % pour l'opéra et de 4,4 pour l'opérette⁵⁵. Les spectacles d'opérette ont subi une lourde désaffection, passant de 4,4 % à 2,4 % en 1981⁵⁶ et à 2 % en 1997. L'opéra a connu une légère augmentation, passant de 2,6 % à 3 % en 1997⁵⁷. Le chiffre ne peut pas être fourni pour l'opéra en 2008, car il combine opéra et opérette.

L'évolution des tranches d'âge, la plus ou moins forte baisse des tranches intermédiaires.

Entre 1997 et 2008, la structure d'âge connaît une nette évolution en ce qui concerne le concert : presque toutes les tranches d'âge entre 20 et 55 ans connaissent une baisse importante (de 3 à 7 points pour les zones surlignées en jaune). Cette évolution intervient sur une structure d'âge déjà fortement polarisée sur les tranches de plus de 45 ans.

Pour 100 personnes de chaque groupe	concert		opéra	
	1997	2008	1997	2008
15-19 ans	5	5	3	2
20-24 ans	7	4	4	4
25-34 ans	9	5	4	4
35-44 ans	10	8	3	3
45-54 ans	14	7	5	3
55-64 ans	10	11	3	7
65 ans et +	9	8	2	3

Pour l'opéra en revanche, la pratique est répartie de façon équilibrée au cours de la vie. En 1997, elle a une amplitude de 3 points: elle se situe entre 2 % pour les plus de 65 ans et 5 % pour les 45-54 ans, sachant que les 10-35 sont à 4 %, les 15-19, 35-44 et 55-64 à 3%. L'amplitude passe à 5 points en 2008 (pour opéra et opérette), là où l'amplitude pour les concerts était de 9 en 1997 et à 7 en 2008. L'opéra est également affecté par une diminution de la tranche des 45-54 ans, mais de façon moindre : de 5 % à 3% pour l'opéra, de 14 % à 7 % pour le concert.

Le vieillissement des publics.

L'évolution des tranches d'âge des publics des concerts classiques se confirme à grande échelle. On observe que la stabilité globale s'accompagne d'un vieillissement marqué.

55 Pratiques culturelles des Français, données quantitatives, Tome 1, Secrétariat d'État à la culture, Service des études et de la recherche, 1974, p.32.

56 *Pratiques culturelles des Français, Description socio-démographique*, Évolution 1973-1981, Ministère de la culture, Service des études et de la recherche, Dalloz, 1982, p. 140.

57 Les données 1997 proviennent de l'enquête *Les pratiques culturelles des Français*, enquête 1997, La documentation française, 1998, p.253.

Pour 100 personnes de chaque groupe	1973	1981	1988	1997	2008
15-24 ans	6	8	6	6	4
25-39 ans	10	9	10	9	6
40-59 ans	7	8	13	12	8
60 ans et +	5	4	8	10	9
ensemble	7	7	9	9	7

Tenir compte des mutations structurelles de la population française.

Dans la comparaison effectuée entre les enquêtes 1973 à 2008, le Deps lui-même rappelle qu'une grande partie des personnes interrogées en 1973 a aujourd'hui disparu et que la plupart des personnes de moins de cinquante ans interrogées en 2008 n'étaient pas nées en 1973. "il convient de ne pas interpréter systématiquement les évolutions constatées à l'échelle de la population française comme des indices de changements intervenus dans les comportements individuels: le taux de pratique de certaines activités peut en effet très bien avoir augmenté ou baissé sous le seul effet des transformations démographiques qu'a connues la société française⁵⁸".

En l'espace de 35 ans, d'importantes mutations structurelles ont affecté la composition de la population française⁵⁹. Sur le plan démographique, à l'augmentation de la population qui passe de 40 à 50 millions de Français de 15 ans et plus, s'ajoute le vieillissement de la population, avec un âge moyen qui passe de 35 à près de 40 ans⁶⁰ et l'allongement de la durée de la vie. D'autres facteurs influent sur les profils et les usages culturels, notamment l'élévation spectaculaire du niveau de formation ou l'évolution des revenus par âge, le volume de la dépense, la féminisation régulière de l'emploi, le rapport au temps, l'évolution des valeurs...

L'analyse générationnelle.

Je reprends ici *in extenso* l'analyse réalisée par Catherine Lephay-Merlin (Dgca) sur l'analyse générationnelle appliquée à la musique classique. « La sortie à un concert de musique classique (hors opéra) au moins une fois dans l'année, touche selon les années de 7 à 9 % des Français de 15 ans et plus.

Elle reste sensiblement déterminée par des critères socio-démographiques :

- l'âge (sur l'ensemble de la période, on observe, quelle que soit la génération, une légère hausse de la pratique avec l'âge, soit une inclinaison des courbes vers la droite),
- la taille de l'agglomération (grande),
- le niveau de diplôme (élevé)

Ces critères influent sensiblement sur la sortie au concert de musique classique. On observe toutefois que le différentiel lié au niveau de diplôme se réduit, du fait d'un recul de la pratique des hauts diplômés : l'écart entre haut et bas diplômés dans les deux générations « entrantes » n'est plus

58 Olivier Donnat, *Pratiques culturelles, 1973-2008, Questions de mesure et d'interprétation des résultats*, Culture méthodes, 2011-2

59 Voir l'étude mentionnée ci-dessus et note de Catherine Lephay-Merlin de 2007 intitulée *L'approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques, synthèse et focus sur le spectacle vivant*.

60 Le vieillissement de la population est un phénomène qui s'observe à grande échelle : l'âge moyen est passé de 28 ans en 1750 à 29 en 1850, à 32 ans en 1900. La projection pour 2020 est à 40 ans et pour 2040 à 49 ans. Cf Le vieillissement de la population française, passé, présent et futur, In *Espace, populations, sociétés*, 1992-1. Le vieillissement de la population en France et au Québec – Population ageing in France and in Quebec. pp. 29-41.

que du simple au double (1-2), alors qu'il était de 1 à 4 ou à 5 dans les générations précédentes.

Le taux de pratique des femmes, après avoir été inférieur jusqu'à la génération « Crise » (ceux qui ont eu 20 ans entre 1975 et 1985), est aujourd'hui équilibré. Si les hommes accentuent leur sortie au concert entre 23 et 38 ans, c'est après 30 ans que les femmes franchissent un palier maximum dans leur pratique.

On notera deux tendances potentiellement inquiétantes :

- les deux générations les plus jeunes (celle dénommée « Internet » correspondant à ceux qui ont eu 20 ans entre 1995 et 2004 et la génération dite « 11 septembre » ceux qui ont eu 20 ans entre 2005 et 2014) entrent dans le graphique à un niveau sensiblement moindre (4 à 7 %) que les générations précédentes (autour de 10 %).
- l'effet positif de l'âge (augmentation de la pratique à partir de 30 ans) est moins net avec les deux nouvelles générations. Les générations « Sida » (20 ans en 1985-1994) et « Internet » ne vont quasiment pas plus au concert de musique classique à 30 ans qu'à 20 ans (respectivement 7 % contre 6 %).

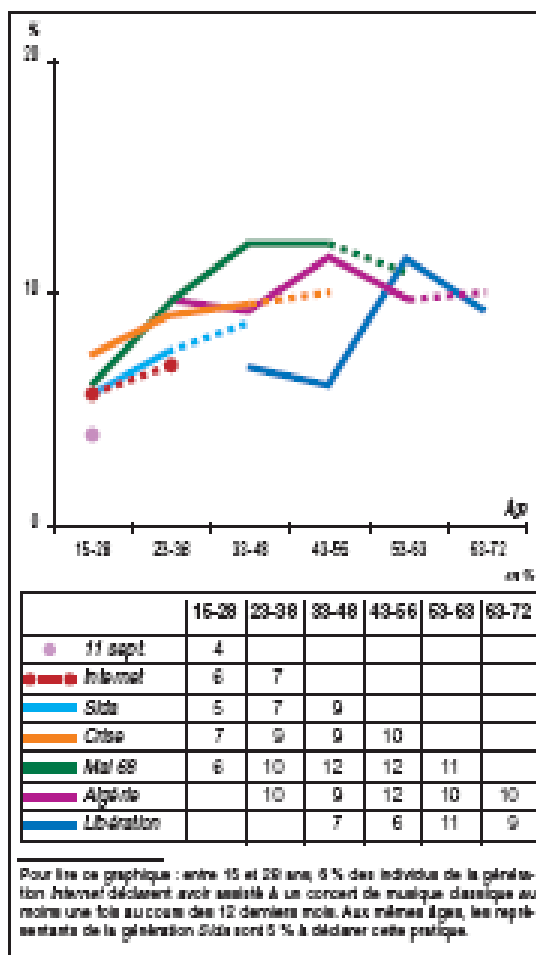
Tableau 8 – Évolution de la sortie au concert de musique classique

Date de l'enquête	1973	1981	1988	1997	2003
Ensemble	7	7	9	9	8
Genre					
Homme	8	7	10	9	8
Femme	6	7	9	9	8
Diplôme					
Bas diplôme	4	4	6	6	5
Haut diplôme	21	19	26	18	20
Région d'habitation					
Moins de 100 000 habitants	5	4	6	6	6
Plus de 100 000 habitants	10	8	11	9	9
Région parisienne	10	16	18	15	10
Statut familial					
Marié ou concubin	6	6	9	9	n.d.
Célibataire	8	11	10	8	n.d.
Autre	8	6	9	9	n.d.
Génération					
11 septembre	-	-	-	6	4
Internet	-	-	-	7	7
Sida	-	-	5	7	9
Crise	-	7	9	9	10
Mai 68	6	10	12	12	11
Algérie	10	9	12	10	10
Libération	7	6	11	9	5
Classe d'âge					
15-24	-	8	6	6	4
25-34	-	9	9	7	4
35-44	-	9	12	9	6
45-54	-	7	11	12	9
55-64	-	7	12	10	13
65-74	-	3	8	10	10
75 et plus	-	4	5	4	6

n.d.: non disponible.
 Pour lire ce tableau: 7 % des personnes interrogées lors de l'enquête Pratiques culturelles des Français de 1973 déclaraient avoir assisté à un concert de musique classique au moins une fois au cours des 12 derniers mois. À la même date, 8 % des individus de la génération Mai 68 déclaraient avoir cette pratique.

Source : Dats, Ministère de la culture et de la communication/Dats (Ercey 2003)

Graphique 9 – Courbes générationnelles de la pratique « Sortie au concert de musique classique »



Le sociologue **Louis Chauvel**, spécialiste de l'analyse générationnelle, a fait partie du comité

scientifique de l'étude Deps 2008. On observe une nouvelle fois l'existence d'une relation entre la lecture des chiffres et les théories sociologiques environnantes.

Il convient de savoir que cette approche générationnelle n'est pas reçue de façon unanime. **François Cusset** déclare en effet :

« La catégorie de génération me semble extrêmement délicate à utiliser, car elle fonctionne aussi comme un outil de contrôle et de régulation sociale, c'est pour cela que c'est un sujet de magazine privilégié – on a toujours un numéro sur la « bof génération », la « génération X » ou je ne sais quelle génération qu'on étiquette... C'est une façon de dire, pour aller vite : vous appartenez à votre groupe d'âge, ce que vous avez à faire et à dire se réduit à ça, votre date de naissance détermine votre rôle dans la société, bref, c'est une forme de naturalisation, d'« impuissantisation » de la vie sociale qui est dangereuse. En un mot, le terme de génération me semble très ambigu : d'un côté, vérité historique, de l'autre, outil de manipulation sociale⁶¹. »

Les dénominations des générations sont également discutables. Pourquoi avoir choisi d'appeler la génération née entre 1955 et 1965 « crise » plutôt que « féminisation », les appellations n'étant par ailleurs pas exemptes d'une valeur associée, plus ou moins positive ou négative ?

A-2-3. « Ce que ne disent pas les chiffres »⁶².

- La difficulté pour certains enquêtés de s'inclure dans la catégorie des pratiquants : l'idée est généralement admise que le caractère déclaratif entraîne une surévaluation par rapport à la réalité. Il s'avère que le mécanisme serait plutôt de sous-évaluation, les personnes pratiquant peu n'osant pas s'inclure dans la catégorie des pratiquants.

- La diversité des expériences est gommée par les données uniformes.

Les classifications articulant les variables d'état utilisées par les sociologues (milieux sociaux, hiérarchie des professions, etc.), ne permettent pas de discuter le rapport particulier à la chose musicale. Ce rapport balisé par l'existence d'étapes tout au long de la vie ne devrait pas être cantonné, dit Pedler, aux seules dispositions sociales.

- Cette approche laisse de côté la question complexe de l'appropriation.

Ce que ne disent pas les chiffres, déclare Antoine Hennion, ce sont « les modalités de la construction du goût, les effets de l'expérimentation esthétique, technique, sociale, mentale et corporelle de l'amateur ».

- Le potentiel de parcours des personnes est tassé.

En abordant les pratiques de façon fragmentée et non reliée, en séparant la sortie des autres pratiques, on accrédite la notion de « non-public ». Introduite par la déclaration de Villeurbanne, 1968, dans le contexte de la décentralisation théâtrale, elle est définie par Jeanson comme : « l'immensité humaine composée de tous ceux qui n'ont encore aucun accès ni aucune chance d'accéder prochainement au phénomène culturel sous les formes qu'il persiste à revêtir dans la presque totalité des cas »⁶³. Aujourd'hui largement contestée, car en posant une inégalité initiale autour d'une séparation entre cultivés et non cultivés, elle entame le potentiel de parcours et fige les places⁶⁴.

61 François Cusset et Charlotte Nordmann, *Génération, ce dont on hérite, ce qu'on transmet*, interview de Nicolas Truong le 10 juillet 2007, *Résistances intellectuelles, les combats de la pensée critique*, Festival d'Avignon, éditions de l'aube, 2013, p. 201.

62 Antoine Hennion, « Ce que ne disent pas les chiffres... Vers une pragmatique du goût », Olivier Donnat, Paul Tolia, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

63 Francis Jeanson, *L'action culturelle dans la cité*, Seuil, 1973.

64 Voir le colloque de sociologie de l'art à Grenoble en 2001 « les non-publics, les arts en réception ».

B/ Les limites des données recueillies sur les publics fréquentant les établissements.

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

Résumé

*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 du bureau de l'observation, suivi de la délégation musique ou des Directions régionales des affaires culturelles (Dracs)...), 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 collectées à la Dgca sont principalement des données portant sur la fréquentation des spectacles avec une entrée sur les actions en direction des publics scolaires. Il convient de rappeler que le champ de cette observation a pour objectif les structures subventionnées par le Ministère de la Culture. Les données recueillies ne couvrent donc pas l'activité soutenue par les collectivités sans le Ministère de la culture et pas toujours celles soutenues par d'autres services de l'État.

Incomplets, ces chiffres sont pour une part approximatifs. Autant le relevé effectué par les établissements publics procède d'une méthode fiable, autant les méthodes varient dans les établissements labellisés et font parfois l'objet d'ajustements assez flous, notamment pour les arts plastiques où le décompte des entrées dans une manifestation gratuite de type installation est aléatoire. Le Rapport annuel de performance, (Rap), transmis chaque année au Parlement est difficile à établir et ne produit pas une image claire et doit être accompagné de multiples notes explicatives.

Le travail mené à la Dgca sur le projet de service⁶⁵ par le groupe de travail « observation », a rappelé le foisonnement et le sentiment d'éparpillement des données ainsi que la complexité pour comparer les données produites par différentes sources, aussi bien établissements, que Dracs ou services en centrale.

En effet, les données sont collectées par plusieurs services de la Dgca selon des logiques différentes : elles émanent d'une part, du Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, d'autre part, de la Délégation musique et enfin, du Bureau de l'action territoriale, qui fait transiter les données fournies par les Drac.

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

- Le Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion de la Dgca centralise des bases de données sur les labels et réseaux et les opérateurs de l'État.

Sont concernés 10 opérateurs nationaux du programme « création » 131, parmi lesquels 3 opérateurs musique : l'Opéra national de Paris, l'Opéra-comique et la Cité de la musique-salle Pleyel. La collecte de la fréquentation est saisie à un rythme mensuel à partir des logiciels de billetterie

Elle comporte 5 rubriques :

- le nombre de représentations avec billetterie payante
- le nombre de places mises à la vente
- le nombre de spectateurs assistant aux représentations avec billetterie payante
- le nombre de représentations en accès libre
- le nombre de spectateurs des représentations en accès libre

Par ailleurs, les données disponibles au bureau de l'observation concernent les structures recevant des crédits du ministère de la Culture, déconcentrés en Drac. Pour le moment en matière de spectacle vivant, elle accueille les données des Centres dramatiques nationaux (Cdn) et des Scènes nationales⁶⁶.

Pour les scènes nationales, elle comporte les rubriques suivantes :

- la somme « jauge ouverte à la vente » de l'ensemble des concerts et spectacles programmés pendant l'année
- la somme « entrées payantes »
- la somme « dont abonnés / détenteurs d'une carte »
- la somme « dont entrées groupes scolaires »
- la somme « fréquentation exonérée » (pour les représentations payantes)

Le bureau de l'observation collecte également les données présentes dans les budgets opérationnels de programme, les Bop.

- La délégation musique de la Dgca accompagne la production et recueille les données

65 Voir rapport final du groupe de travail rédigé par Catherine Lephay-Merlin, avril 2014.

66 Les enquêtes recensent des données de programmation, production, fréquentation des établissements ayant un label national et dont les crédits sont déconcentrés : centres dramatiques nationaux, scènes nationales pour le spectacle vivant ; pour les arts plastiques : centres d'art, Frac, Palais de Tokyo, Jeu de Paume et Sèvres depuis deux ans. Une enquête va être lancée sur les écoles d'art et sur les scènes de musique actuelles.

produites par les réseaux.

L'entrée de la délégation musique est celle des structures recevant des subventions du ministère de la Culture, soit directement les établissements dont elle a la tutelle, soit à travers les réseaux constitués.

La délégation musique suit la **fréquentation des opéras**. La Réunion des opéras de France, la Rof, compte parmi ses adhérents des opéras qui ne reçoivent pas de subsides de l'État et qui figurent cependant dans son rapport annuel. La délégation effectue alors une extraction pour les 13 opéras qui reçoivent des subventions de l'État et qui sont regroupés sous l'appellation « théâtres lyriques en région⁶⁷ ». Ces données sont prises en compte dans le rapport annuel de performance, le Rap. En ce qui concerne la fréquentation, il s'agit également de faire la part entre le public des spectacles lyriques, chorégraphiques ou des concerts. (Le décalage entre la publication de l'étude de la Rof à n+2 et celle du Rap destiné au Parlement à n+1, est un inconvénient mineur compte-tenu de la stabilité globale de ces données). La fréquentation lyrique payante des théâtres lyriques en région est de **451 503** entrées en 2012.

Il y a également un **suivi des orchestres**. L'enquête sur les activités et le fonctionnement des orchestres à musiciens permanents financés par le ministère de la culture amorcée en 2009-2010 en collaboration avec l'Association française des orchestres, l'Afo, a été élargie aux trois saisons suivantes. Les résultats annoncés pour septembre 2014 n'ont pas été transmis à ce jour. En ce qui concerne la saison 2009-2010, 25 orchestres ont répondu au questionnaire⁶⁸. Pour ceux d'entre eux qui sont intégrés à des maisons d'opéra (Bordeaux, Montpellier, Nancy), c'est leur saison symphonique qui est prise en compte. La fréquentation annoncée est de **1 972 468** personnes qui ont pu être rapportés à chaque orchestre. Par exemple, l'orchestre qui a la fréquentation la plus élevée, est celui du Capitole de Toulouse et celui qui a la fréquentation la moins élevée est l'Orchestre Poitou-Charentes. Si la fréquentation est rapportée au nombre de représentations, l'orchestre du Capitole est toujours en tête, tandis que l'Ensemble de Basse-Normandie obtient le chiffre le plus faible. Toutefois, il n'est pas possible de croiser ces chiffres avec la jauge des salles, car le questionnaire n'inclut pas de question sur la jauge disponible.

Le suivi des **ensembles indépendants** passe par le dialogue avec la fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (Fevis) qui compte 85 ensembles. La Fevis réalise une enquête tous les deux ans auprès de ses adhérents. Elle déclare un public en 2012 de **1 431 885** personnes pour les 73 ensembles qui reçoivent une subvention du ministère de la Culture.

Pour les **Centres nationaux de création musicale**, les Cncm, la fréquentation n'est pas une donnée opérante. D'une part, ils n'ont pas de lieu propre, à l'exception de Césaré à Reims. D'autre part, leur cahier des charges inclut des missions de recherche et de transmission qui ne débouchent pas nécessairement sur une rencontre avec les publics. Par ailleurs, la mission de production s'inscrit le plus souvent dans des partenariats où la rencontre avec les publics incombe à d'autres structures. C'est ce qui explique la pratique aléatoire et peu valorisée de communication de chiffres de fréquentation par les centres. Parfois, le chiffre indiqué correspond au temps fort annuel du Centre. Ce chiffre ne précise pas si les entrées sont payantes. Considérant ces limites, le chiffre qui ressort

67 Angers Nantes opéra, L'opéra-théâtre Grand Avignon, l'opéra national de Bordeaux, l'opéra de Lille, l'opéra national de Lyon, l'opéra de Marseille, l'opéra orchestre national Montpellier Languedoc Roussillon, l'opéra de Lorraine, l'opéra de Dijon, l'opéra de Rouen Haute-Normandie, l'opéra national du Rhin, le théâtre du Capitole Toulouse, l'opéra de Tours.

68 OPStrasbourg, OSMulhouse, ONBA, OAuvergne, Ensemble OBasse-Normandie, Bretagne, Rouen, Paris, OCP, ONDIF, EIC, ONMontpellier, ONLorraine, ONancy, Capitole, Ochambre de Toulouse, ONLille, OPicardie, ONPL, OPoitou-Charentes, ORCannes, OLyrique Avignon-Provence, ONLyon, OPSavoie, Musiciens Louvre-Grenoble.

des rapports d'activité de 4 des 6 Cncm⁶⁹ porte la fréquentation à environ **90 000** entrées.

L'Ircam et le Centre de musique baroque de Versailles (Cmbv) ont également des missions de recherche et de transmission ainsi que des logiques de co-production. L'Ircam déclare **36 232** entrées pour le festival Manifeste 2013 et les concerts en saison et **101 812** dans le cadre d'installations. Pas de chiffres pour le Cmbv.

En ce qui concerne **les festivals**, les données disponibles sont celles du festival d'Aix-en-Provence avec **83 500** entrées en 2012 et du festival Musica avec **16 850** entrées en 2012. L'association France Festivals ne réalise pas pour le moment d'enquête régulière d'activité de ses adhérents, dont il serait intéressant de pouvoir extraire les données sur les festivals recevant des subventions de l'État.

- Le bureau de l'action territoriale collecte également des données

Il recueille, en liaison avec le bureau de l'observation, les remontées d'information des Dracs via les **classeurs** : seulement des données financières sur les apports des collectivités et de l'Etat (131 et une partie de 224, notamment les conservatoires à rayonnement régional, les Crr et les conservatoires à rayonnement départemental, les Crd et parfois sur les associations régionales et départementales),

À la suite des entretiens de Valois en 2011, des conférences du spectacle vivant en région ont été mises en place : pour les débats de ces conférences, les Dracs avaient besoin de disposer de données et d'analyses ; un budget avait été réservé pour financer des **études**. Les commandes n'ont pas toutes été suivies d'effet et les résultats assez disparates. Le travail réalisé en Alsace par JérémY Sinigaglia, *Les publics du spectacle vivant en Alsace, Le cas des villes moyennes, petites villes et villages*, et publié en septembre 2012, mérite d'être signalé.

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

Voyons tout d'abord quelles sont les données adressées aux parlementaires.

La consolidation annuelle des données est établie par le bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion, à la fin de l'année - par exemple fin 2013 pour la saison 2012-13 - après une phase de vérification entre la Dgca et les opérateurs. Vient ensuite l'agrégation des données du spectacle vivant par le bureau de l'observation.

L'analyse et la publication dans le rapport annuel de performance, le Rap, des éléments concernant les publics se situent dans le programme création (131), objectif n°3 « augmenter la fréquentation du public dans les lieux culturels sur l'ensemble du territoire⁷⁰ ». Cet objectif comporte 3 rubriques pour le spectacle vivant⁷¹ :

la fréquentation payante des lieux subventionnés

69 Césaré 2013 déclare 30 000 spectateurs incluant les installations et la valorisation des partenariats ; Cirm 2013 déclare 20 976, dont le festival Manca, les concerts hors les murs et les installations ; Grame déclare 38 386 entrées pour la biennale 2014, dont l'installation au musée d'art contemporain ; La muse en circuit déclare 1700 entrées pour le 13^e festival Extension.

70 Les trois autres objectifs sont : n°1 : inciter à l'innovation et à la diversité de la création, n°2 : donner des bases économiques et professionnelles solides à la création, n°4 : diffuser davantage les œuvres et les productions culturelles en France et à l'étranger.

71 PLR 2012, extrait du RAP/Culture en date du 21/05/2013, voir pages 10 et 11.

le nombre moyen de représentations au siège par spectacle sur une saison⁷²
la part du public scolaire dans la fréquentation payante des lieux subventionnés

Le Rap contient une présentation détaillée des trois opérateurs nationaux : la Cité de la musique, l'Opéra-comique et l'Opéra national de Paris auxquels sont ajoutés l'Ensemble inter-contemporain et l'Orchestre de Paris qui sont subventionnés sur crédits centraux, mais dont les chiffres de fréquentation ne sont pas intégrés au total spectacle vivant.

La préparation du projet annuel de performance, le Pap, s'appuie sur l'actualisation des données de l'exercice précédent, en révisant le Rap dont les données n'étaient pas totalement vérifiées à ce moment de la publication des données, et en ajoutant les prévisions de l'exercice suivant.

Les chiffres publiés dans le Rap et le Pap sont **globaux pour le spectacle vivant**.

En extrayant de ce chiffre global les données spécifiques musique, on peut établir comme suit la fréquentation payante :

	Saison 2008/2009	Saison 2009/2010	Saison 2010-2011	Saison 2011-2012	Saison 2012-2013
Spectacle Vivant	5 284 843	5 378 521	5 410 728	5 477 842	5 550 099
Musique	1 159 606	1 223 794	1 200 435	1 191 879	1 185 014
Musique / Spectacle vivant (%)	22%	23%	22%	22%	21%

Le chiffre musique comprend les opérateurs nationaux (l'Opéra de Paris, dont on a retiré le public de ballet, l'Opéra-comique et la Cité de la musique-salle Pleyel) et les 13 théâtres lyriques en région recevant des subventions de l'État⁷³.

Pour la fréquentation scolaire, l'état des données est problématique. La réalité musicale est tronquée du fait de l'absence de données sur les théâtres lyriques en région, et on ne peut pas savoir si le développement important des publics scolaires mis en place par les Centres dramatiques nationaux et les Scènes nationales trouve son équivalent à l'opéra. On peut seulement « constater » le léger retard au niveau des opérateurs nationaux.

Une difficulté se présente également pour pouvoir suivre la proportion de jeunes fréquentant les établissements publics. Les grilles tarifaires sont pour le moment très hétérogènes et fixent des seuils tarifaires à des âges différents.

72 Cet indicateur a remplacé à partir du PAP 2014 l'indicateur « taux de places vendues par rapport à la jauge mise en vente dans les lieux subventionnés ».

73 Listés au paragraphe concernant les bases de données de la DGCA et le suivi de la délégation musique.

	Saison 2012 – 2013		
	N1	N2	N1/N2
Opéra national de Paris	27 785	780 207	4%
Opéra Comique	5 133	48 361	11%
Cité de la musique	11 230	111 644	10%
salle pleyel	8 795	164 831	5%
Comédie-Française	31 749	254 451	12%
Odéon	21 953	155 846	14%
Colline	8 732	75 105	12%
Chailot	14 023	111 442	13%
TNS	14 886	47 547	31%
Centres dramatiques (Hors tréteaux)	241 034	1 084 010	22%
Scènes nationales	494 948	2 127 544	23%
EPPGHV (année civile)	9 744	136 359	7%

N1 : fréquentation en sortie scolaire au siège

N2 : fréquentation payante au siège

Pour être moins incomplet, il faudrait regrouper les données de fréquentation

Le périmètre actuel des structures programmant de la musique classique est incomplet en ce qui concerne les tableaux de fréquentation réalisés par le MCC. Le bureau de l'observation et du contrôle de gestion a prévu d'intégrer progressivement le suivi de la fréquentation de **l'ensemble des lieux**.

Du côté des réseaux labellisés de musique classique, il ne comprend pas les orchestres ni les Cncm⁷⁴. Du côté des structures subventionnées non labellisées, aucune donnée n'est relayée. Manquent donc les festivals de musique, les auditoriums et les ensembles musicaux professionnels⁷⁵.

Concernant l'Ensemble inter-contemporain et l'Orchestre de Paris, le Rap leur consacre une présentation détaillée et énonce certains chiffres de fréquentation. Ceux-ci ne sont pas comptabilisés dans la consolidation générale du spectacle vivant qui est circonscrite aux lieux, dans le but d'éviter le redressement de doubles-comptes (indicateur de l'objectif 3.1⁷⁶).

Un regroupement des données recueillies par ailleurs par le bureau de l'observation ou par la délégation musique permet de dresser un tableau de la fréquentation de la musique classique dans les structures subventionnées par le Ministère de la culture. Il s'agit de données dont la qualité n'est

74 Sachant que les orchestres permanents représentent 20,9M €, les CNCM 2,2M€.

75 Sachant que les festivals de musique représentent 4M€, les ensembles musicaux professionnels conventionnés 8,8M€ et les ensembles professionnels non conventionnés 3,2M€.

76 Notons qu'il n'intègre pas non plus les cinémas qui diffusent des opéras enregistrés : cf les 3 spectacles de l'Opéra de Paris diffusés dans 70 salles.

pas homogène (des périodes différentes, source de billetterie mais aussi autres comptages, comptabilisation des sorties payantes intégrant ou non les exonérés...), mais il **semble intéressant d'avoir un aperçu à grands traits de la répartition des fréquentations.**

Tableau : nombre de sorties payantes des établissements ou équipes subventionnées du programme 131 :

	Total	source RAP	autres sources dédoublonnées	source pouvant comporter des doublons	%
Établissements publics (2012-13) ¹		744 408			
Théâtres lyriques en région (2012)		451 503			
Total 1	1195911	1 195 911			22,15%
25 orchestres (2009-10) ²			1 972 468		
Festivals (2012) ³			570 662		
Cncm ⁴			91 062		
Ircam (2013)			138 044		
Total 2 dédoublonné (lieux + orchestres)			2 772 236		
Total 1 + 2	3968147				73,48%
73 ensembles Fevis (2012) ⁵				1 431 885	26,52%
Total global	5400032				

1 Les établissements publics : l'Opéra de Paris (sans le public de ballet), l'Opéra-comique, la Cité de la musique-salle Pleyel.

2 Il s'agit des 25 orchestres subventionnés par MCC. Pour les orchestres intégrés à des maisons d'opéra (Bordeaux, Montpellier, Nancy), c'est leur saison symphonique qui est prise en compte. Il n'y a donc pas de doublon avec la fréquentation des théâtres lyriques.

3 Il s'agit des données recueillies au bureau de l'observation et fournies par les Drac concernant les festivals Musica, La Chaise Dieu, Beaune, Why note, Vézelay, Besançon, Saint Céré, Aix-en-Provence, La Roque d'Anthéron, Orange, La folle journée de Nantes, Sablé-sur-Sarthe, Ambronay, La Côte-saint-André, musique en scène à Lyon (pas Saintes).

4 Il manque les chiffres Gmea et Gmem.

5 Parmi les 85 répondants, il s'agit ici des 73 ensembles qui reçoivent des subventions (projet, structuration, convention Drac ou Centrale).

Tenter de rapprocher les chiffres.

L'idée est de rapprocher les chiffres issus de l'enquête sur les **Pratiques culturelles** des Français de 15 ans et plus 2008 des données de **fréquentation**, pour tenter d'en interpréter les écarts.

Il convient de prendre un certain nombre de **précautions**. Le fait d'agrèger des chiffres correspondant à des années distinctes peut être considéré comme un inconvénient mineur, du fait de la stabilité **dans le temps** des pratiques de sortie mise en évidence par les études du Deps.

En revanche, on ne peut pas assimiler un nombre de sorties à un nombre de personnes, une même personne pouvant effectuer plusieurs sorties. Pour pouvoir mettre en regard le chiffre de fréquentation qui représente des « entrées » d'une part et un nombre de personnes d'autre part, il faut s'intéresser à **l'intensité de fréquentation** des personnes.

L'enquête Pratiques culturelles de 2008 contient des informations sur l'intensité de la pratique des sorties :

Nombre de sorties à l'opéra ou au concert de musique classique au cours des 12 derniers mois				
Nombre de sorties à l'opéra ou au concert de musique classique durant les 12 derniers mois	Nombre d'enquêtés	Nombre de places	%	% parmi les enquêtés qui ont effectué au moins une sortie au cours des 12 derniers mois
0	4538	0	91%	-
1	222	222	4%	48%
2	85	170	2%	18%
3	44	132	1%	9%
4	39	156	1%	8%
5	21	105	0%	4%
6	14	84	0%	3%
7	11	77	0%	2%
8 ou plus	30	560	1%	6%
Total	5003	1501	100%	100%

Rapporté à la population de France métropolitaine de 15 ans et plus en 2008 (50 764 994 personnes), cela représente **15 230 513 de sorties**.

La population fréquentant les concerts ou les spectacles d'opéra étant de 9 % des personnes enquêtées, soit un équivalent de 4 568 849 personnes, cela représente un taux moyen de 3,3 sorties par personne.

On observe donc un écart entre l'estimation de **fréquentation autour de 5 millions** de sorties et celle de l'enquête autour de 15 millions de sorties.

Interpréter cet écart⁷⁷.

Le premier facteur tient aux différents biais de constitution de ces deux chiffres. En ce qui concerne l'enquête **Pratiques culturelles des Français**, au biais du déclaratif s'ajoute celui d'ordre statistique liée au petit nombre de personnes enquêtées qui déclarent plus de trois fois, ce qui rend l'estimation fragile.

Olivier Donnat propose, compte tenu de ce dernier biais, de situer la fourchette **entre 12 et 15 millions de sorties**.

De leur côté, les enquêtes de fréquentation (lieux, orchestres, ensembles) disponibles minimisent la réalité. Tout d'abord, la fréquentation recensée ne couvre que les établissements ou les équipes recevant des **subventions de la Dgca** mais pas des autres sources du ministère de la Culture (les orchestres de la radio ne sont pas comptabilisés par exemple) ni des structures subventionnées par les seules collectivités territoriales ou encore les structures qui ne bénéficient pas de subventions publiques.

D'autre part les données sont difficiles à constituer de manière exhaustive et cohérentes pour la musique classique. C'est la raison pour laquelle, pour le **Rap**, seules les données les plus immédiatement fiables (la stricte fréquentation des lieux, pour éviter les redressements de doubles-

⁷⁷ Un grand merci à Catherine Lephyay-Merlin et à Aude Jolivel encore une fois, qui m'ont accompagnée dans cette réflexion.

comptes intégrant la fréquentation de structures programmées dans ces mêmes lieux) sont comptabilisées, mais pas l'Orchestre de Paris et l'Ensemble inter-contemporain dont la fréquentation fait l'objet d'un suivi régulier. Le bureau de l'observation a peu à peu nourri les indicateurs du Rap de données de fréquentation des lieux avec la prise en compte des théâtres lyriques en région mais qui reste encore incomplète. Dans ce cadre, la fréquentation annoncée dans le Rap 2013 pour la **musique classique** est de **1 195 911 sorties**.

Une estimation plus complète peut être faite pour ce qui touche **les lieux** : festivals, centres de création musicale, Ircam, mais même complétée ainsi, la logique des lieux ne sera pas exhaustive, en l'absence de données de fréquentation des propositions de musique classique des scènes nationales, des scènes conventionnées et des auditoriums. À ce chiffre complémentaire sur les lieux, on peut aussi adjoindre celui des **25 orchestres subventionnés** en prenant quelques précautions pour éviter les doublons, notamment, pour les orchestres qui sont intégrés à des maisons d'opéra (Bordeaux, Montpellier, Nancy), en prenant seulement en compte leur saison symphonique et pas leur saison lyrique. Ces données **supplémentaires représentent 2 772 236 sorties**, ce qui amène le **total à 3 968 147 sorties**.

Une estimation plus large incluant notamment les **ensembles de la Fevis** comporte cette fois un risque de doublons. Toutefois, nombre de ces ensembles se produisent dans des lieux autres que ceux qui ont été recensés précédemment (l'auto-production reste importante, lieux de patrimoine, lieux non subventionnés par le MCC...). Leur fréquentation s'élève à **1 431 885 sorties**.

Nous sommes donc en possession de chiffres de **périmètre et de fiabilité différents** sur les publics de la musique classique, qui couvrent une large amplitude.

Pour les sorties dans les lieux ou par les équipes subventionnées sur le programme 131 :

- **1, 2 millions** de sorties déclarées au Rap 2013

- **3,9 millions** si on y ajoute les Cncm, les festivals, l'Ircam et les orchestres

et un total qui se situe entre 4 et 5,4 millions si on y ajoute les ensembles de la Fevis.

Pour l'ensemble des sorties sur le territoire, quel que soit le mode de financement de ces sorties : **entre 12 et 15 millions** de sorties en 2008.

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

Les missions de ce service des publics sont définies autour de 3 axes :

- produire des statistiques, instruire et diligenter des enquêtes, c'est le volet études ;
- animer la réflexion des réseaux, par l'organisation de réunions thématiques (sur les méthodes d'enquête, les politiques tarifaires, la famille aux musées, les *community managers*...) et tous les 2 ans, de journées d'étude ;
- et publier : une collection intitulée « musées-mondes » est développée à la documentation française⁷⁸.

⁷⁸ voir liste des publications [http://www.ladocumentationfrancaise.fr/ezexalead/search?cat\[Collection\]\[\]=Mus%C3%A9es-Mondes&n=slDocFrancaise&form_01_submit=Rechercher](http://www.ladocumentationfrancaise.fr/ezexalead/search?cat[Collection][]=Mus%C3%A9es-Mondes&n=slDocFrancaise&form_01_submit=Rechercher)

La visée essentielle du travail de ce service est d'éclairer les choix de politique publique. Il s'agit en effet de tirer les conséquences des études en ce qui concerne les politiques tarifaires⁷⁹, les conditions d'accessibilité aux œuvres, l'intégration d'indicateurs dans les contrats d'objectif des établissements etc...

Compte-tenu des spécificités des formes artistiques traitées par la direction générale de la création artistique par rapport aux objets qui ressortissent de la direction générale du patrimoine, les atouts ne peuvent faire l'objet de simples transpositions. Toutefois il peut être intéressant de s'inspirer de certains aspects.

→ Les liens avec la recherche universitaire

Partant du constat que le Ministère de la culture s'intéresse au même objet, il s'agit de ne pas se priver de la recherche universitaire. Des liens étroits sont tissés autour des volets réflexion et publication. En constituant un triptyque - chiffres / association des professionnels / recherche sur la médiation - cela permet d'optimiser la fabrique et la circulation du sens au service de l'action. Par ailleurs, les chiffres n'étant jamais neutres, en maintenant une interrogation sur leur sens d'un point de vue politique comme sociologique, on peut sortir d'images imprécises voire erronées. Le travail conduit par le service des publics de la Dgpat a montré que **la façon de poser les questions est déterminante**, retournant par exemple les idées reçues sur le déclaratif, ou les écarts entre le public imaginé et le public réel...

→ La dynamique dans les réseaux, soutenue par le développement de l'évaluation partagée.

Un des aspects remarquables de ce projet de service est de créer une dynamique de motivation pour les services des publics des établissements culturels, en aménageant les conditions du partage d'expérience, de situations d'expérimentation et en développant les capacités d'auto-évaluation des structures dans une perspective d'évaluation partagée.

→ L'intérêt porté sur **l'expérience**.

Le service a développé une enquête intitulée « à l'écoute des visiteurs », qui est une étude de satisfaction. Le questionnaire est conçu comme une étude qualitative de la **réception** : le vocabulaire depuis « à l'aise » jusqu'à « incommodé » ; la présence de 3 catégories d'indices de satisfaction : le rapport aux attentes, l'appréciation de l'offre (apport culturel, aide à la visite, confort et services), la **recommandation** (détracteurs, passifs, prescripteurs). Le questionnaire figure en annexe. Cette enquête a révélé que pour enclencher la recommandation, c'est-à-dire le fait d'en parler à d'autres, il faut qu'il y ait **quelque chose qui dépasse les attentes du visiteur et qui le surprend**. Cela donne par ailleurs à penser sur l'aspiration et la capacité à vivre une expérience esthétique. Cela permet également de mesurer des évolutions rapides, notamment en matière de médiation inter-visiteurs : 30% déclarent qu'ils vont parler sur un média en ligne, et les jeunes sont devenus le plus rapidement les plus experts.

En glissant des questions dans l'enquête bisannuelle du Credoc sur « les conditions de vie et les aspirations des Français », le taux de pratique déclaré s'est trouvé plus favorable (61% de la

79 L'effet de la gratuité est avéré et mesuré ; à partir de 2009 pour les 18-25 ans : la gratuité entre dans la décision de 7 jeunes /10 ; un Français /4 renonce à visiter au motif que c'est trop cher (renoncement et pas consentement à payer) ; a conduit ensuite à une étude fine sur l'effet de l'ajout de quelque chose dans le prix du billet qui ne soit pas seulement l'entrée... cf l'intervention de Jacqueline Eidemann, responsable du service lors du colloque « les mondes de la médiation » à Paris 3, le 19 octobre 2013. La question des politiques tarifaires sera développée dans le chapitre III de l'étude intitulé « les actions ».

population) que dans l'enquête sur les pratiques culturelles des Français.

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.

Les données chiffrées produites par les réseaux et les établissements sont à la fois **très nombreuses et très hétérogènes**. Le développement d'une **approche raisonnée et articulée est souhaitable**, pour canaliser ce coût financier et humain très important pour améliorer la cohérence et la lisibilité pour le moment assez incertaines.

Il a semblé nécessaire de présenter un large panel de ces approches. Pour faire le point, en particulier en ce qui concerne les établissements publics, dont la Dgca a la tutelle, mais aussi les réseaux, dont elle pourrait davantage coordonner les travaux. De plus, dans certaines démarches, on voit poindre des **initiatives intéressantes**, qui pourraient être utilement reprises, voire généralisées, notamment pour l'observation des actions de médiation.

Résumé

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.*

B-2-1. Les études faites par les réseaux

Les réseaux sont les suivants : la Réunion des opéras de France (Rof), la Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (Fevis), l'Association française des orchestres (Afo), l'association France Festivals, le collectif Futurs composés.

- La Rof⁸⁰

La fréquentation

La Réunion des théâtres lyriques agrège chaque année les données de l'activité lyrique, musicale et chorégraphique de ses membres (nombre de représentations, type de montage – production, production déléguée, co-production/achat et reprises -, tournées). Elle établit également un classement des œuvres et des compositeurs les plus joués, des metteurs en scène et des chefs d'orchestre les plus programmés dans le réseau. Les données de fréquentation sont reprises et complétées par la délégation musique pour le rapport annuel de performance (Rap) destiné aux parlementaires.

En 2012, la fréquentation dans les 25 opéras de la Rof hors spectacles chorégraphiques représente 1 504 820 personnes (Opéra national de Paris inclus), en progression de 3,5 % par rapport à 2010. L'Opéra national de Paris représente 37 % des spectateurs en 2012. Le prix moyen du billet d'un spectacle est de 41€ (total des recettes de billetteries/nombre de places vendues dans les 22 opéras). À l'Opéra de Paris, le prix moyen est de 100€.

Les enquêtes sur les publics

Une enquête a été réalisée en 2001 et analysée par **Gérard Doublet**⁸¹. Portant sur 4500 questionnaires adressés aux publics des opéras de Nancy, Montpellier, Caen et Bordeaux, elle faisait apparaître une féminisation et un rajeunissement du public d'opéra avec 59% de femmes et une moyenne d'âge de 47 ans (contre 65 ans en 1980), les 15-34 ans représentant 20% du public et les moins de 25 ans, 12%. En 2005, **Sylvie Saint Cyr** dans sa publication *Les jeunes et l'opéra*, retrace sur la période de 1980 à 1999 la mise en place d'actions en direction des publics jeunes au sein des opéras de la Rtlf.

La médiation

La Rof a également produit des enquêtes sur les services éducatifs des opéras en 2009-2010. Cette mission a été inscrite dans sa convention d'objectifs.

80 La Réunion des opéras de France (Rof) réunit 25 opéras. 13 d'entre eux font l'objet d'une comptabilisation nationale : Angers Nantes opéra, l'opéra-théâtre Grand Avignon, l'opéra national de Bordeaux, l'opéra de Lille, l'opéra national de Lyon, l'opéra de Marseille, l'opéra orchestre national Montpellier Languedoc Roussillon, l'opéra de Lorraine, l'opéra de Dijon, l'opéra de Rouen Haute-Normandie, l'opéra national du Rhin, le théâtre du Capitole Toulouse, l'opéra de Tours. Elle compte également 10 autres membres : le théâtre de Caen, l'opéra de Limoges, l'opéra de Massy, l'opéra-théâtre Metz Métropole, l'opéra Nice Côte d'azur, les chorégies d'Orange, l'opéra de Reims, l'opéra de Rennes, l'opéra théâtre de Saint Etienne, l'opéra de Toulon ainsi que 2 établissements nationaux parisiens : l'opéra-comique et l'opéra national de Paris.

81 Gérard Doublet, *Opéra : nouveau public, nouvelles pratiques*. L'enquête des publics des opéras de la Réunion des Théâtres lyriques de France, Juin 2001. Gérard Doublet mène une activité de conseil en communication et en marketing culturel.

L'étude s'intéresse aux services (intitulés, place dans l'organigramme, nombre de personnes employées :54 soit 39 ETP ; enseignants mis à disposition de la structure :28, pour une moyenne de 6 heures hebdomadaires...):

Elle s'est fondée sur la catégorisation suivante des actions :

- Visites : 1896 visites pour 51 209 élèves
- Parcours culturel et/ou artistique : élèves du premier degré, du collège, du lycée, post bac : 1685 parcours annuels pour 69 670 élèves
- Résidences d'artiste : 7 dans 4 opéras
- Ateliers de pratique artistique : 14 ateliers pour 3 325 élèves
- Projets de création participatifs : 26 menés par 7 opéras pour 24 668 élèves et 19 partenaires.

Trois moyens d'action de ces services ont été identifiés et proposés :

- actions de formation à destination des enseignants dans le cadre des plans académiques de formation (Paf) : 40 sessions, 506 heures, 2315 enseignants formés, 19 partenariats,
- création d'outils pédagogiques : 48, chaque opéra possédant de 1 à 3 outils, 12 partenariats autour des outils pédagogiques,
- politique tarifaire en faveur des publics scolaires : 17 dispositifs de gratuité dans 14 opéras, 11 opéras dont les tarifs scolaires sont soutenus par des partenaires.

Enfin, un espace de dialogue a été laissé ouvert. C'est là que se sont exprimées des demandes non prévues dans le questionnaire. On a pu noter un foisonnement de propositions avec :

- de nombreuses demandes de mise en commun
 - .pour la réalisation des outils pédagogiques : méthodes, contenus... voire dossiers interactifs (Saint Étienne), création d'un espace de médiation en ligne,
 - .pour des projets participatifs,
 - .pour des projets faisant intervenir les artistes (et les techniciens),
 - .pour l'accueil des publics handicapés,
 - .et pour l'évaluation des actions,
- des demandes concernant les pratiques en amateur des publics scolaires,
- des demandes de partenariats avec d'autres structures culturelles,
- des demandes de conventions avec le rectorat qui stabilisent les actions et les moyens.

- La Fevis

La fréquentation

La fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés créée en 1999, représente les ensembles dits « indépendants » ; elle compte aujourd'hui 110 membres et conduit une enquête d'activité tous les deux ans. La plus récente date de juin 2014. Les 85 membres de la Fevis ayant répondu à l'enquête comptabilisent 1 493 254 spectateurs pour 2889 concerts, 85 % en France, 29 % dans les festivals. La fréquentation est de **1 431 885** personnes pour les 73 ensembles qui reçoivent une subvention du ministère de la Culture.

La médiation

L'étude des activités de médiation est largement développée dans cette édition de l'enquête. 85 membres de la Fevis comptabilisent 3003 actions de médiation, un public de 70 650 personnes touchées par les actions de médiation et un total de 10 003 heures de médiation.

La typologie distingue les activités en direction de publics spécifiques (scolaires, étudiants, amateurs, publics empêchés) et les autres activités (répétitions publiques, master class, conférences et autres). Pour un nombre d'heures équivalent, les trois destinataires principaux de la médiation des ensembles sont les scolaires, les étudiants, et les amateurs. 671 heures ont également été consacrées en 2012 aux publics dits « empêchés ».

Les tableaux suivants sont extraits du rapport d'activité 2012 de la Fevis.

	activités spécifiques				autres activités				
	scolaires	étudiants	amateurs	publics empêchés	répétitions publiques	master class	conférences	autres	TOTAL
interventions	1250	200	435	164	294	206	119	278	3003
heures	3230	2889	3213	671	N/A	N/A	N/A	N/A	10003
moyenne des heures par ensemble	38	34	38	8					

Ils ont rapporté les 3000 activités de médiation à l'ensemble des activités. Les concerts représentent un peu moins de la moitié des activités (49%), les interventions spécifiques représentant 35 % et les autres 16 %.

Du point de vue du total des heures travaillées, les concerts représentent 82 % et les actions de médiation 18 %.

	nombre de concerts	nombre de médiations	total heures de médiations	public touché en médiation
nombre total	2 889	3 003	10 003	7065
médiane par ensemble		11	46	421
moyenne par ensemble	34	24	118	831

Enfin, une rubrique interroge le financement de ces actions de médiation. Si ces actions font partie des cahiers des charges pour 62 % des répondants, en revanche elles ne font pas l'objet d'un financement fléché et seul 1/3 des ensembles déclare recevoir des fonds dédiés pour ces interventions. Lorsqu'il existe un financement fléché, les médianes sont de 14 900 € et de 7 % par rapport aux subventions publiques perçues par l'ensemble.

Le nombre d'actions est réparti en fonction du montant des subventions et de l'âge des ensembles. Cela permet d'observer que les ensembles les plus jeunes réalisent moins d'activités de médiation. On constate également qu'un seuil de subvention de 50 000€ permet aux ensembles de se structurer et de démultiplier les actions de médiation.

- L'Afo

La fréquentation, les demandes de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, Dmdts.

Dans les années 2000, ce qui s'appelait à l'époque la Direction de la musique, du théâtre et des spectacles, a demandé des chiffres de fréquentation à l'Afo, sans succès. Les premières données globales ont pu être fournies grâce au travail amorcé en 2009 et mené conjointement par la Dgca et

l'Afo. Elles ont fait apparaître un total de 1 972 468 entrées sur la saison 2009-2010 (voir le paragraphe sur les bases de données B-1-1).

En ce qui concerne les études de public, la tentative de la Dmdts n'avait pas davantage abouti. Le chercheur du Deps, Philippe Coulangeon avait également rencontré une réaction défavorable de la part des orchestres présents au comité de pilotage de l'étude, ceux-ci ayant déclaré bien connaître leur public et ne pas avoir besoin d'un chercheur pour mieux l'apprécier. La difficulté de se poser sous le regard d'un chercheur est revenue à la surface récemment et le travail avec une société privée lui a été préféré.

Le projet d'enquête sur les publics des orchestres : le conflit et l'étude alternative.

En 2011 un projet de collaboration voit le jour entre l'Afo et l'université de Paris I et reçoit le soutien du Conseil régional d'Île-de-France. L'élaboration du questionnaire donne lieu à un conflit qui conduit au retrait de l'Afo en 2012. L'Afo décide alors de confier l'étude à l'agence privée Aristat, tandis que l'équipe de Paris I réunit d'autres partenaires, des orchestres mais aussi des équipes indépendantes de la Fevis, des festivals et des lieux⁸².

Ainsi coexistent deux études sur les publics de la musique classique. Les variantes en ce qui concerne le champ permettront sans doute de faire émerger des singularités sur les publics des orchestres, mais viendra peut-être aussi brouiller les résultats.

L'enquête sur les publics menée par Stéphane Dorin

Le programme financé par la Région Île-de-France et la Ville de Paris, est finalement accueilli par la Fevis et une demi-douzaine d'autres partenaires, orchestres et salles. L'Université Paris 1 en est le partenaire scientifique et Stéphane Dorin, le responsable, en tant que membre associé du laboratoire.

Le volet quantitatif est terminé (environ 5000 questionnaires collectés sur une sélection d'une centaine de concerts dans une soixantaine de salles entre octobre 2012 et septembre 2013 dont 40 % auprès des membres de la Fevis, auxquels s'ajoutent 1515 questionnaires auprès de l'Eic) ; le volet qualitatif est en cours ainsi que le volet prospectif sur le numérique.

Une première série de résultats a été communiquée lors du séminaire de la Fevis à Berlin en septembre 2014.

→L'âge moyen du public est de 57 ans.

→Les publics des concerts, par leur composition sociale, sont de plutôt forts utilisateurs du web et du numérique.

→Les publics de la Fevis se distinguent par une ouverture sociale plus grande en direction des classes moyennes, voire populaires.

→Une très forte féminisation des publics : près de 2/3 du public est constitué par les femmes qui se sont emparées de la musique classique au cours des dernières décennies.

82 Neuf ensembles de la Fevis ont participé et contribué activement au bon déroulement de la phase quantitative : les Arts Florissants, Carpe Diem, les Percussions Claviers de Lyon, le Chœur des Solistes de Lyon-Bernard Têtu, Stradivaria, Sagittarius, l'Ensemble Baroque de Toulouse et le Festival Passe ton Bach d'abord, la Follia, et enfin le Festival de Saint-Céré/Opéra Eclaté. Radio France, avec ses 4 formations, est également partenaire, ainsi que l'Orchestre Lamoureux chez les orchestres associatifs, le Chœur Vittoria pour les amateurs, le Festival des Forêts et le Festival de Saint-Céré, l'Eic, ainsi que l'Auditorium du Louvre.

→Les primo-spectateurs d'un concert : la Fevis se distingue par une proportion importante d'auditeurs qui viennent pour la première fois écouter un concert de l'ensemble : près de 40 %

→Les publics de la Fevis se distinguent par l'importance accordée aux conseils de l'entourage et à l'emplacement géographique de la salle, ce qui montre le rôle de la proximité et de la sociabilité dans la décision de sortir au concert.

Une seconde présentation des résultats a été faite à l'occasion du colloque international des 4, 5 et 6 février 2015 organisé par Stéphane Dorin.

L'enquête sur les publics de l'Afo menée par l'agence Aristat

La commande de l'Afo à l'agence Aristat, agence de recherche et d'ingénierie statistique et qualitative, représente un budget de 186 000 € et associe 13 orchestres⁸³ sur une centaine de concerts.

L'enquête est quantitative (échantillon de 4200 personnes) et qualitative (10 entretiens par orchestre). Un rapport d'étape a été effectué à l'automne 2014 et les résultats, annoncés pour janvier 2015, sont différés à juin.

La problématique présente le contexte :

- la modification du champ artistique légitime⁸⁴,
- le poids dominant d'une culture de l'image,
- les représentations sociales relayées par les media qui renforcent les phénomènes d'intimidation,
- l'affaiblissement du rôle de prescripteur culturel joué par la famille et par l'école, qui affecte la transmission inter-générationnelle.

S'agit-il de fournir, en amont de l'enquête, un schème explicatif d'une réalité pressentie ? S'agit-il d'infléchir des idées reçues ? Quoi qu'il en soit, la formulation de la problématique donne à penser que l'inscription des orchestres dans la vie sociale soulève des inquiétudes.

Voici les résultats préliminaires au 16 avril 2014 autour de trois principaux items.

→L'âge : 33 % des personnes enquêtées ont moins de 55 ans, 28 % entre 55 et 65 ans et 39 % plus de 65 ans

→Le goût pour le concert : 6 items ont été retenus : l'émotion à l'écoute de la musique 19 %, entendre de grandes œuvres 18 %, la découverte de nouvelles œuvres 17 %, partager un moment avec d'autres 16 %, le spectacle des musiciens sur scène 16 %, l'occasion de sortir dans un bel endroit 14 %.

→ Les motivations à l'origine de la sortie, selon les tranches d'âge : les œuvres pour + de 65 % des personnes, l'orchestre pour 50 à 60 %, le nom du chef pour 15 à 25 %, la critique seulement de 0,5 à 2 %.

- L'association France Festivals

Créée en 1959, l'association France Festivals est une fédération qui regroupe 81 festivals. Elle s'est

83 En Ile-de-France : orchestre de Paris, Ondif, Ocp ; en région : Onpl, Onba, OPStrasbourg, ONLorraine, OPSavoie, ONLyon, OSSt-Etienne, Orchestre de l'opéra de Rouen, ONCapitole, Oauvergne.

84 « questionnement diffus sur la place de la culture « légitime » dans nos sociétés modernes, illustré notamment depuis les années quatre-vingt par un élargissement des domaines artistiques et culturels soutenus par le ministère de la culture. », Aristat, enquête nationale sur les publics des orchestres, avant-projet, avril 2013, p. 4.

associée aux chercheurs **Emmanuel Négrier** et **Lluís Bonet** de Montpellier et Barcelone⁸⁵, spécialisés dans l'étude des festivals, pour mener une étude comparée dans huit pays européens et au Québec, couvrant près de 400 festivals (dont 92 festivals français) de différents styles de musique et examinant tout à la fois les objectifs et les financements, modèles économiques, les publics...

L'étude fait ressortir un certain nombre de convergences extra-nationales :

-selon le genre musical, confirme Emmanuel Négrier : « On trouve beaucoup plus de points communs entre les festivals de musique baroque de différents pays qu'entre des festivals de musique baroque et des festivals de musique classique généraliste dans le même pays »,
-également selon le type d'emploi et la place des bénévoles.

Elle examine les modalités de coopération entre les festivals et alerte sur le glissement de certains pouvoirs publics locaux qui considèrent les festivals selon des critères plus économiques qu'artistiques.

En ce qui concerne les publics, « la fréquentation, avec le volume du budget, est un des indicateurs révélant le plus d'hétérogénéité. Ainsi, la médiane est à 7 888 spectateurs, ce qui signifie que 50 % des festivals étudiés rassemblent moins de 8 000 spectateurs, dont 20 % en dessous des 3 000. De l'autre côté de l'échelle, les 10 % qui ont la plus forte audience dépassent les 80 000 spectateurs. La palme de la fréquentation revient, sur l'échantillon, au Festival d'été de Québec qui attire chaque année plus d'un million de personnes ! Sans surprise, ce sont les événements pop rock qui font le plus d'entrées, quand les audiences les plus réduites concernent le classique. Au-delà de la taille du public cible, le lieu est aussi un facteur déterminant. Un espace en plein air présente en général une jauge plus importante qu'une salle⁸⁶ ».

Lors du colloque de Stéphane Dorin en février 2015, Emmanuel Négrier a présenté les résultats de l'enquête qu'il mène sur les goûts des publics dans différents contextes. Si le **goût pour la musique classique** est plébiscité au sein du public des festivals de musique classique, dans les festivals de musique du monde, il relève une attitude **favorable** à l'égard de la musique classique et aux eurockéennes de Belfort, il parle de **disponibilité**. Il en conclut qu'il n'y a **ni disparition ni aversion** pour la musique classique et invite les établissements de musique classique à réfléchir. Il apparaît à cette occasion que les frontières entre les catégories sont de nature à freiner la circulation entre les « genres ».

- L'association Futurs-composés

Le webzine de l'association, « Présent continu » a lancé cet été un appel à contribution sur le thème des relations au(x) public(s). La formulation de l'appel est la suivante : « dans vos pratiques en tant que créateur, compositeur, interprète, improvisateur, programmateur, médiateur, responsable de structure, etc., comment pensez-vous votre relation au(x) public(s) ? Depuis l'ébauche jusqu'à la diffusion, quels que soient le contexte, la forme et les pratiques musicales, pensez-vous au(x) public(s) et comment ? » Les contributions qui étaient attendues pour septembre 2014, ont donné lieu à une seule publication en ligne, où le point de vue de l'auteur est principalement centré sur la création et non sur les publics. Doit-on en déduire que, si le thème a rencontré peu d'écho, c'est qu'il n'est pas au cœur des préoccupations des membres du réseau ?

85 *Festudy Festivals de musique(s), un monde en mutation, une comparaison internationale*, Michel de Maule, 2013.

86 *Festivals de musiques en Europe, un monde en mutation, Permanentisation des festivals ou festivalisation de la culture ?* Site de l'IRMA, 4 décembre 2013, <http://www.irma.asso.fr/FESTIVALS-DE-MUSIQUES-EN-EUROPE-UN>

B-2-2. Les monographies d'établissements

- Les établissements publics : l'Opéra national de Paris, l'Opéra-comique, la Cité de la musique-salle Pleyel.

L'Opéra national de Paris

On dispose de plusieurs documents :

- le rapport d'activité, qui donne des chiffres en années civiles, ici 2013,
- la présentation des résultats établie par le service des relations avec le public et marketing pour la saison, ici 2012-13,
- des enquêtes menées auprès d'un échantillon de public.

La fréquentation

Pour l'année civile 2013, le rapport d'activité affiche 808 000 spectateurs, dont 371 000 pour le lyrique et 320 000 pour les spectacles chorégraphiques. Il déclare également 1,3 millions de spectateurs sur écran. Parmi les données sur les publics, l'âge moyen du spectateur est de 44 ans.

Pour la saison 2012-2013, la présentation des données par le service des publics affiche plus de 800 000 spectateurs accueillis, avec un taux de remplissage de 94 %. Soit 619 180 entrées payantes individuelles et 93 722 places vendues aux groupes et agences, 43 540 à l'Association pour le rayonnement de l'Opéra de Paris (Arop) et 1 950 au cercle Carpeaux, pour un montant total de 61 millions d'euros. Ce service, qui développe une approche marketing depuis plus de 10 ans, l'a redéfinie pour faire place à une segmentation des spectateurs plus fine (habitudes et comportements d'achat, âge, localisation...). Il établit chaque année une présentation des résultats. Par ailleurs, il confie au cabinet "sociologociels" l'analyse de leur base de données selon les achats des spectateurs. Le service a préalablement affecté les oeuvres à des typologies selon les dates de création, les compositeurs (ou chorégraphes). Les notions de moderne et traditionnel sont surtout utilisées pour le ballet, les opéras étant quasiment tous classés en traditionnel. Le baroque est situé à peu près au milieu de l'axe. Il semble que les catégories de spectateurs telles que choisies à partir du début des années 2000 par Françoise Roussel soient toujours pertinentes. Inspirées du livre de Antoine Hennion, *Les figures de l'amateur*, ces catégories font apparaître des dynamiques et des motivations variées entre les spectateurs avertis, les spectateurs avides, les spectateurs classiques, les intellectuels novateurs (auxquels s'ajoutent les fous de danse)⁸⁷.

La présentation des données en termes de publics ne s'arrête pas au nombre de places vendues mais est confrontée au nombre de fiches individuelles, ce qui fait apparaître une moyenne de 4,29 places par personne.

Elle comporte des informations sur les profils des spectateurs :

- leur origine géographique : 39 % des personnes résident à Paris, 25 % en région parisienne, 13 % en région et 23 % à l'étranger,
- leur âge : en tête les 20-39 ans qui représentent 39 % des personnes, puis les 40-59 ans avec 36 %, les plus de 60 ans 24 % et les moins de 20 ans 1 %,
- leurs préférences en fonction des achats.

⁸⁷ Cf son esquisse d'une typologie des amateurs, entre « aventuriers », « opportunistes », méthodiques », « «émotifs », Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, *Figures de l'amateur*, La documentation française, 2000, p. 121-125

Les enquêtes sur les publics.

L'Opéra a également commandé des enquêtes au cours des trois dernières années. Le baromètre qualité des individuels et celui des groupes porte sur la qualité du service (billetterie, boutique, parking, restauration, avantages de la clientèle abonnée, nouvelles technologies). L'enquête de satisfaction post-spectacle cherche à connaître le degré de satisfaction sur les services mais aussi les motivations pour venir voir le spectacle, les appétences et centres d'intérêt du client ainsi que les autres fréquentations culturelles du client. Elle a porté sur un échantillon de 9228 personnes.

Cette enquête fait apparaître notamment les points suivants :

- 52,4 % des spectateurs non abonnés envisagent de revenir à l'Opéra dans moins de 6 mois,
- 96,1 % des spectateurs recommanderaient l'Opéra à leurs proches ou à leurs amis,
- 25 % des spectateurs abonnés ne recommanderaient pas le dernier spectacle vu à leurs proches ou à leurs amis,
- 29 % des spectateurs sont insatisfaits des services de bars et de restauration, à Garnier comme à Bastille.

La médiation

Dans la page sur les chiffres-clés du rapport d'activité, ne figure pas de chiffre concernant les activités de médiation. Dans le chapitre intitulé « transmettre », sont réunies les activités de formation (école de danse et atelier lyrique) et la programmation jeune public qui représente 17 000 spectateurs et 300 classes. Enfin les activités pédagogiques se découpent en deux programmes, « opéra-université » qui touche 1 200 étudiants et 51 établissements et d'autre part « 10 mois d'école et d'opéra » qui touche 1 500 élèves et 47 établissements.

Les publics spécifiques

Les informations sur ce secteur sont lacunaires et mêlées avec les questions de politique tarifaire. On note que plusieurs centaines de jeunes ont assisté à un concert gratuit grâce au soutien de Pierre Bergé et que 1000 spectateurs handicapés ont assisté à un concert ou une représentation.

La Cité de la musique-salle Pleyel

La fréquentation

Les chiffres-clés 2013 comptabilisent la fréquentation des concerts et du musée ainsi que les activités pédagogiques, ce qui représente un total de 497 296 spectateurs avec un taux de fréquentation de 86,2 %. Il se décompose comme suit :

- pour la Cité de la musique : 133 472 places vendues, dont 102 986 pour les concerts, cinémas et spectacles jeune public de la Cité et 30 486 pour le festival Jazz à la Villette en co-production avec l'Eppghv,
- pour la salle Pleyel : 363 824 places vendues pour la Salle Pleyel dont le festival Days off,
- pour le Musée de la musique : 199 253 visiteurs et pour les activités pédagogiques et autres manifestations 111 037 participants.

Les chiffres-clés indiquent également les chiffres des visites numériques. Le portail numérique de la Médiathèque a compté 1 176 963 visiteurs et 1 920 512 visites et le portail vidéo 243 717 visiteurs et 423 249 visites.

Pour la Cité, l'origine géographique des spectateurs est parisienne à + de 60 % (sauf pour les concerts éducatifs individuels et les spectacles « jeune public » 52%) entre 26 et 30 % de région parisienne, de 5 à 8 % pour la province.

Pour la salle Pleyel, l'origine géographique parisienne est moindre avec 54 %, et supérieure pour la région Ile-de-France avec une forte présence des départements 92 (42% des franciliens), 78 (17%) et 94 (16%).

Une étude de la base de données est confiée au cabinet Socio-logiciels. La dernière étude porte sur trois saisons (2009-12) et compare les données de la Cité de la musique, de la Salle Pleyel et de l'Orchestre de Paris.

Elle établit **la part des publics de chaque salle** et observe le peu de mobilité des publics entre les lieux : 68 % sont des publics de Pleyel et représentent 75 % du chiffre d'affaire, 27 % sont des publics de la Cité et représentent 14 % du chiffre d'affaire, les mixtes Cité-Pleyel représentant 5 % des clients et 11 % du chiffre d'affaire.

Elle opère une **segmentation PMG (petits, moyens ou gros « clients »)** qui correspond au montant total facturé et qui montre une concentration des clients : environ 20 % des clients représentent 60 % du chiffre d'affaire. On observe également une faible stabilité dans le temps : seulement 11,9 % des « petits » sont restés l'année suivante et, globalement, seulement 15,6 % des clients sont stables dans leur segment (en progression toutefois par rapport à la saison précédente). À l'inverse, le renouvellement est élevé : en 2011-12 entre 58 % et 60 % des clients sont nouveaux, au sens où ils n'étaient pas présents les deux saisons précédentes.

Concernant **l'âge**, c'est la méthode du Scoring prénom⁸⁸ qui a été retenue pour pallier les informations incomplètes des fiches. Il en ressort que les clients mixtes Cité-Pleyel sont plus âgés (43 % a plus de 45 ans) que les clients Pleyel (40 % a plus de 45 ans) qui eux-mêmes sont plus âgés que les clients Cité (33 % a plus de 45 ans).

Les enquêtes sur les publics

Une enquête qualitative sur les publics de l'Orchestre de Paris et de la Salle Pleyel a été réalisée par l'agence Aristat et rendue en décembre 2013. Elle s'intéresse aux caractéristiques sociales des publics interrogés mais aussi à leur rapport à la musique classique, à la musique symphonique et aux autres pratiques culturelles. Lancée dans la perspective de la mise en place de la Philharmonie, cette étude avait aussi pour objectif de mesurer le potentiel d'adhésion de ces publics à la nouvelle salle. De manière générale, trois facteurs principaux conditionnent la mobilité des auditeurs : le **prestige** des concerts peut conduire à se déplacer à l'étranger ; dans une configuration plus quotidienne, la **proximité** est un élément décisif, surtout l'âge avançant ; enfin la **programmation** est un moteur de choix pour beaucoup de personnes. Les personnes interrogées ont exprimé un sentiment de satisfaction à l'égard de la salle Pleyel.

Concernant la Philharmonie, la connaissance du projet était quasi totale mais l'arrêt définitif de diffusion de concerts classiques à Pleyel n'avait été que partiellement intégré. Sur la nouvelle salle, les critiques portaient sur son utilité et son coût, tandis que d'autres personnes la pensent nécessaire

88 Le *scoring prénom* permet d'affecter un score de probabilité d'âge à partir du prénom des individus présents dans une base marketing. Le score est plus ou moins fiable selon les prénoms car certains prénoms sont plus « datés » que d'autres. Le *scoring prénom* se fait à partir du répertoire de l'Insee qui répertorie quelque 20 000 prénoms issus des inscriptions faites à l'état civil.

pour une capitale comme Paris et en raison de ses activités pédagogiques. Tous expriment des regrets du fait de la perte de centralité, qui s'explique par la cartographie des lieux de résidence des personnes enquêtées, par la difficulté d'accès en transports, par la crainte d'être en retard du fait de la distance à parcourir ou par l'idée d'un retour au domicile jugé trop tardif. Les représentations négatives du quartier recouvrent des craintes d'insécurité à la sortie des concerts et l'absence de lieux de sociabilité. Les effets sur les pratiques futures dessinent une graduation de choix qui va de la réduction des sorties au maintien de la fréquentation. Les rédacteurs de l'étude estiment que l'avis réservé des personnes est susceptible d'évoluer sous l'effet de la passion de la musique, de la qualité acoustique et de la programmation. Voici leur conclusion : « D'une manière générale, il semble que les gros consommateurs privilégiant la sortie à l'activité auront tendance à se reporter massivement sur l'offre locale (Théâtre des Champs Elysées, Gaveau, Auditorium du Louvre...) estimée satisfaisante. » En ce qui concerne les experts, il semble que certains se déplaceront si la promesse est tenue en termes de programmation et de qualité d'écoute. D'autres auront une consommation moins importante. Les adeptes modérés auront sans doute une consommation plus volatile. À l'effet de curiosité initial devront succéder la qualité de programmation et de l'acoustique ainsi que les conditions d'accessibilité.

La médiation

Dans les annexes, le terme de « pédagogie »⁸⁹ réunit plusieurs activités de différentes natures.

- les concerts éducatifs, 23 au total, ont touché un public de 2 222 personnes,
- les salons musicaux, 431 personnes,
- les projets : 6 projets ont été montés, ont concerné 113 participants et représenté 2 426 entrées,
- la pratique musicale avec des groupes scolaires ou hors temps scolaire a concerné 435 groupes et 23 255 entrées ; pour les familles, 46 groupes et 820 entrées ; pour les adultes 44 groupes et 5 844 entrées.
- la culture musicale, avec 1964 entrées et la formation des formateurs, a touché 1 771 personnes et représenté 115,5 jours de formation.

Les publics spécifiques

Depuis 2005, des publics du champ social sont accueillis gratuitement. Cela a représenté 1592 personnes à l'occasion de 11 concerts sur le site de la Cité (376) ou de Pleyel (1216). 25 accompagnants ont assisté à une des 2 séances de préparation proposées.

Également depuis 2005, des formations pour la visite des expositions temporaires du Musée de la musique ont été mises en place. En nette progression chaque année, elles ont touché 92 personnes relais en 2013-2014. L'effet de cette politique se révèle probant en 2013-14 puisque 221 groupes sont revenus seuls pour des visites libres, totalisant 2 900 visiteurs.

Les actions en direction des publics handicapés ont concerné 16 groupes et 639 personnes. Trois actions en direction des publics empêchés (Prison de la Santé) ont concerné 38 personnes.

L'Opéra-comique

Le rapport d'activité 2013 fait état de 53 166 places vendues et un taux de remplissage de 89 %. Il n'y a pas d'éléments sur les profils des spectateurs : origine géographique des spectateurs, âge,

⁸⁹ Voir dans le chapitre sur les discours les réserves concernant cette appellation comme générique de l'ensemble des activités de médiation.

préférences...

Quelques éléments sur les publics dits « du champ social » ont été communiqués. Pour la plupart, les projets combinent des actions et un parcours de spectateur. En 2013, 23 structures partenaires ont été associées pour un total de 560 personnes et un volume de 1 094 entrées.

saisons	07-08	08-09	09-10	10-11	11-12	12-13	13-14	TOTAL
structures partenaires	4	12	12	16	17	19	23	23
bénéficiaires	80	400	400	460	460	560	560	2920
participants spectacle AMOC (Association des amis de l'Opéra-comique)	0	70	80	100	120	150	150	670
visites Opéra Comique	1	5	4	11	18	19	11	69
médiations culturelles	0	14	17	22	18	36	39	146
représentations	7	12	21	33	28	36	36	173
spectacles	7	8	13	21	17	18	20	104
supports pédagogiques	0	0	10	10	9	17	19	65
places	1430	1113	700	1068	853	1156	1094	7414
actions destinées aux accompagnateurs	3	4	4	8	19	30	30	98
rencontres avec des professionnels	0	1	2	9	9	12	17	50
restitutions	0	5	4	5	13	20	155	202

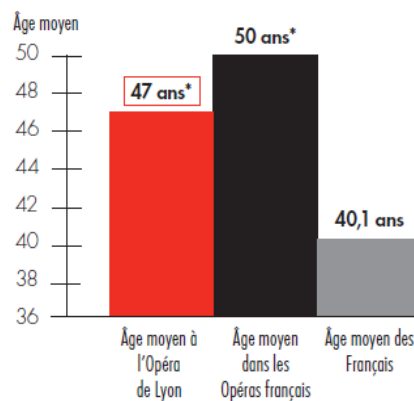
Le terme de « médiation culturelle » recouvre les introductions au spectacle et les visites du théâtre. Les rencontres avec les professionnels recouvrent les rencontres entre le public du champ social et les personnels artistiques et techniques.

- Les autres établissements : l'Opéra de Lyon, l'Ensemble inter-contemporain, le Festival Musica, le Festival d'Aix-en-Provence.

L'Opéra de Lyon

Mêlant étude des publics et retombées économiques, l'étude commandée par l'Opéra de Lyon au cabinet *Nova consulting* et réalisée en 2011, donne une image très positive de l'établissement. Il s'agit de montrer que l'Opéra, avec des retombées de 3€ pour un euro de subvention investi, « ne coûte pas cher au contribuable » selon les propos de Serge Dorny. L'assiduité du public (dont la fréquence moyenne de visite est supérieure à 4 fois par an) est présentée comme positive et va de pair avec un taux de satisfaction élevé (80%), ce qui converge effectivement mais pourrait aussi interroger sur le nombre de personnes réelles concernées par rapport à la vente totale de billets. Des éléments favorables sont présentés par comparaison avec les autres opéras : l'âge moyen des publics est plus bas à Lyon, ainsi que la féminisation. Sans livrer de comparaison cette fois, le taux des diplômés bac+5 à l'Opéra de Lyon est de 56 % pour les opéras et 48 % pour les concerts.

Âge moyen des publics de l'Opéra de Lyon



* Hors publics scolaires

L'Ensemble inter-contemporain

L'ensemble inter-contemporain, spécialisé dans la musique de notre temps, a diligenté une enquête portant sur la saison 2007-2008. Sous une forme très argumentée d'un point de vue scientifique, le sociologue **Stéphane Dorin** se soucie d'inscrire son étude dans une continuité historique avec les travaux précédents de **Pierre-Michel Menger** en 1982-83. Il présente également le contexte international dont il rappelle les principaux travaux et situe son approche dans un environnement théorique qui s'inspire de la notion d'omnivorisisme de **Richard Peterson**. Il constate une féminisation du public et observe un phénomène de vieillissement et de sur-sélection sociale, liée davantage au capital scolaire qu'au capital économique, même si, d'un point de vue général, **la fréquentation reste stable sur trente ans.**

En croisant les chiffres de fréquentation avec les programmes musicaux, il fait remarquer les variations en fonction de la présence ou non de Pierre Boulez à la direction musicale. Il s'intéresse également aux contextes de sociabilité où il apparaît qu'un tiers de l'auditoire est constitué de personnes venant seules, mais que la modalité de sortie en couple est la plus fréquente (54%). Il étudie enfin les motivations qui conditionnent les attachements (approche par *focus group* des motivations de rejet), autour des notions d'exigence, de risque, de divertissement, de goût du passé à partir desquels il définit quatre profils types :

- les avant-gardistes : 30 %, intérêt aussi pour le jazz, aversion pour le classique notamment symphonique romantique, parisiens,
- les novices : 15 % omnivores, intéressés plus par la musique ancienne que par la musique classique,
- les univores classiques : 32 %, très éloignés des musiques actuelles ou du monde, provinciaux,
- les mélomanes experts : 23 %, parisiens, fonction publique, omnivores.

En termes de renouvellement du public, il fait remarquer que 33,5 % du public de cette saison venait pour la première fois.

Le Festival Musica

Le Festival Musica, spécialisé en musique de notre temps, a commandé une étude portant sur

l'édition 2009. Cette étude s'est intéressée aux entrées suivantes, autour de 3 groupes de questions : d'une part l'identité des personnes et les modalités de la participation culturelle (intensité, sociabilité), d'autre part la satisfaction et enfin le troisième groupe de questions couvre les nouveaux spectateurs (taux de renouvellement, âge, motivations).

- le lieu de résidence : 66 % du public est strasbourgeois,
 - l'âge : 31 % entre 20 et 34 ans, 27 % entre 35 et 54, 42 % de 55 ans et +,
 - le niveau de diplôme : 44 % du public a bac+5 et plus, 29 % bac +3 ou bac+4,
 - la formation musicale : 50 % des spectateurs ont suivi une formation musicale,
 - la profession : 68 % d'actifs, 46 % sont cadres, profession libérale, des arts ou de l'info, chefs d'entreprise, enseignants du secondaire ou du supérieur, 12 % ouvrier, employé, agriculteur, artisan ou autre, 10 % technicien contremaître, professeur des écoles, autre profession intermédiaire de la fonction publique
-
- l'intensité de fréquentation : 45 % de 1 à 3 manifestations, 29 % de 4 à 7 manifestations, 26 % 8 manifestations et plus,
 - les autres sorties culturelles : le Musée d'art moderne, l'Opéra national du Rhin, le Théâtre national de Strasbourg,
 - la sociabilité : 39 % viennent en couple, 30 % viennent seul, 27 % avec des amis, 4 % en famille,
 - la satisfaction sur la programmation : 42 % tout à fait satisfaits, 53 % plutôt satisfaits, 0,5 % pas du tout satisfaits,
 - la perception de la programmation : 73 % la trouvent éclectique, variée, ouverte, accessible, 27 % la trouvent exigeante, pointue, élitiste, difficile,
-
- le renouvellement des publics : 25 % des spectateurs sont venus pour la 1^è fois en 2009,
 - l'âge des nouveaux spectateurs : 70 % entre 20 et 34 ans, 20 % entre 35 et 54 ans, 11 % 55 ans et plus,
 - La motivation des nouveaux spectateurs : 44 % intérêt pour la programmation (compositeurs ou interprètes), 43 % curiosité, 13 % participer à un événement.

Le Festival d'Aix-en-Provence

Le festival d'Aix-en-Provence a développé et diversifié de manière très significative son projet en direction des publics de la région Paca et des publics éloignés des pratiques lyriques internationales.

La fréquentation et la médiation dans le rapport d'activité

Le rapport d'activité fait apparaître une fréquentation payante pour 2013 de 45 700 personnes, auxquelles s'ajoutent 84 615 personnes dont :

- 27 836 personnes ayant assisté aux répétitions ou aux manifestations gratuites,
- 15 603 personnes de l'extension du festival avec les manifestations organisées en juin,
- 6000 participants à la Parade,
- 7 150 spectateurs aux 21 projections en région Paca, Rhône-Alpes et à l'étranger
- et 9 978 spectateurs de l'académie.

Le service socio-artistique créé en 2008, qui développe des actions de médiation et des projets créatifs expérimentaux en collaboration avec les partenaires associatifs, culturels et sociaux, a représenté en 2013, des actions auprès de 1900 personnes, la découverte des métiers pour 195 personnes, 11 rencontres en musique dans des centres médicaux devant 525 personnes, des répétitions pour 990 personnes, des manifestations publiques pour 1100 spectateurs et 90

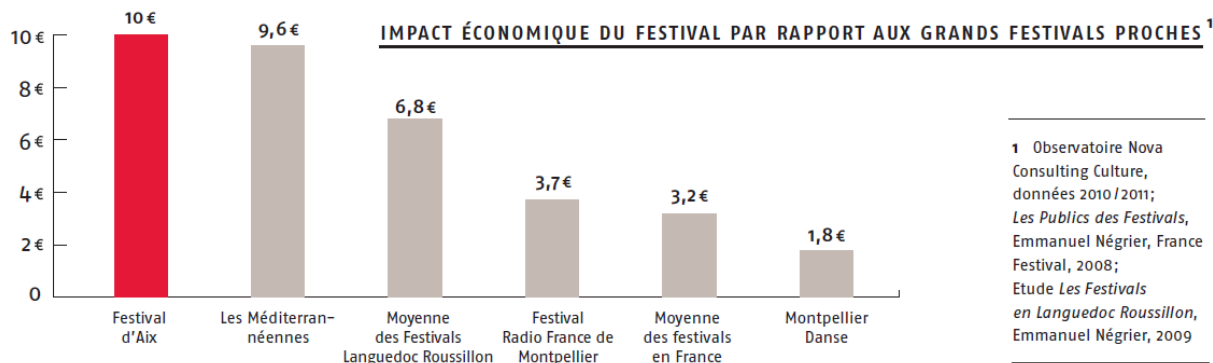
associations et structures partenaires. En outre, sont regroupées en tant qu'actions de sensibilisation 300h d'intervention en classe, 2560 élèves initiés à l'opéra, 21 artistes invités, 360 jeunes impliqués dans une pratique artistique et 4400 spectateurs aux manifestations publiques.

L'étude des publics et des retombées économiques, 2012

Cette étude a été confiée au même cabinet que l'étude sur l'Opéra de Lyon en 2011, caractérisé par son approche économique de la culture.

Quatre axes principaux sont mis en avant :

- un impact économique majeur, avec des retombées de 10€ pour un euro de subvention investi, soit un impact économique de 65M€ (pour un montant de subventions publiques de 6,5M€) réparti en 37,5M€ d'impact économique des spectateurs et 27,5M€ d'impact économique de l'activité du festival,
- un taux de satisfaction élevé (90% des spectateurs payants et 95% des spectateurs gratuits), un taux élevé de recommandation (75% du public recommande le festival à son entourage, contre 40% en moyenne pour les festivals en France⁹⁰),
- un fort ancrage local avec 64% des spectateurs des opéras, des concerts et de l'académie habitant en région Paca et 50% des spectateurs d'opéra résidant hors région Paca,
- une approche comparative qui, à la fois, met le festival d'Aix en valeur, mais montre également que l'ensemble des festivals présentés a un impact économique, plus ou moins important certes, mais pas négatif.



Il convient de rappeler la complexité des méthodes de calcul et la nécessaire prudence dans l'interprétation des données. Yann Nicolas en a fait l'exposé pour le Deps⁹¹.

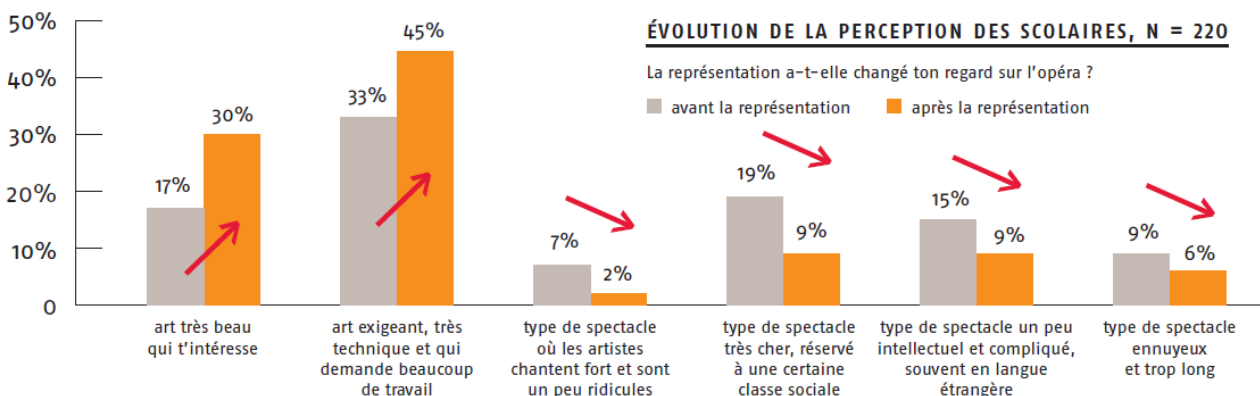
Le document de synthèse des principaux résultats de l'étude introduit une évaluation de la médiation qui s'intéresse à deux points : les scolaires veulent-ils renouveler l'expérience (oui à 58%) et leur regard sur l'opéra a-t-il changé.

90 Cf Emmanuel Négrier, *Les publics des festivals*, France Festivals, Michel de Maulne, 2008.

91 Cf Yann Nicolas, *L'analyse d'impact économique de la culture, principes et limites*, note Deps n° 1271, juillet 2006.

UN PUBLIC DE SCOLAIRES SÉDUITS PAR L'ART LYRIQUE

Les actions pédagogiques menées auprès du jeune public trouvent un écho important, puisque 58% souhaite renouveler l'expérience à l'issue de l'événement.



Vision de la médiation à partir de la Rof, de la Fevis et du Festival d'Aix-en-Provence

Sur la question, encore à ses débuts, de l'observation de la médiation, **les trois exemples de la Rof, de la Fevis et du Festival d'Aix-en-Provence comportent des approches complémentaires intéressantes qui pourraient être généralisées.**

D'un côté, les rapports d'activité annuels peuvent décompter le nombre d'actions, le nombre d'heures (écoute ou pratique), le nombre de personnes, le nombre d'associations partenaires des champs culturels ou sociaux et le financement correspondant à ces actions. Ces chiffres peuvent ensuite être rapportés respectivement au nombre de concerts (taux selon les formes d'activités), au nombre total d'heures travaillées (taux sur l'engagement des musiciens), au public total et à une donnée financière globale (budget global ou volume de subvention).

De l'autre côté, dans les enquêtes sur les publics, il serait intéressant d'insérer des indices de satisfaction des personnes concernées par les actions de médiation et sur le changement de regard qui résulte de cette action.

Remarque sur le vieillissement du public

L'étude réalisée par Stéphane Dorin sur les publics de 19 orchestres, ensembles et festivals en 2014, fait apparaître un **âge moyen de 57 ans qui correspond à un vieillissement du public, puisque l'âge moyen dans l'enquête sur les pratiques culturelles des Français était en 2008 de 50 ans** (pour le concert et pour l'opéra).

Une tendance générale ?

Cette tendance est parallèle au vieillissement de la population française et au vieillissement des publics des autres champs artistiques. Pour mémoire, dans l'enquête sur les pratiques culturelles des Français en 2008, l'âge moyen est de 43 ans pour le théâtre et le jazz et de 50 ans pour la musique classique (opéra et concert).

Cette tendance est moins forte qu'aux États-Unis.

Elle connaît, semble-t-il, des variations selon les genres et selon les établissements, si l'on en croit l'étude menée par la Rof en 2001, qui mentionnait un âge moyen de 47 ans, ou le rapport d'activité

de l'Opéra de Paris en 2013 avec un âge moyen de 44 ans. L'enquête Aristat sur les orchestres fait apparaître un âge moyen de 58 ans (information transmise par l'Afo en amont de la restitution définitive de l'étude prévue pour juin 2015⁹²).

Stéphane Dorin propose également d'observer à partir de la notion d'âge médian. L'âge médian est l'âge qui divise une population en deux groupes numériquement égaux, la moitié est plus jeune, l'autre moitié plus âgée. En France, du point de vue de la population dans son ensemble, l'âge médian est d'un an à un an et demi moins élevé que l'âge moyen. En ce qui concerne les publics de la musique classique, c'est l'inverse. L'étude Aristat donne un âge médian de 62 ans.

L'étude de Stéphane Dorin fait apparaître les différences suivantes pour quatre groupes musicaux suivants :

- musique contemporaine : âge médian est de 55 ans (en 2008)
- musique classique et symphonique : 56 ans d'âge moyen et 60 ans d'âge médian
- musique ancienne et baroque : 57 ans d'âge moyen et 61 ans d'âge médian
- musique de chambre : 63 ans d'âge moyen et 67 ans d'âge médian.

C/ Nouveaux défis et outils du numérique

Résumé

*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.*

C-1. Les outils de web design

Il existe aujourd'hui des logiciels qui renouvellent la collecte et le traitement de données et permettent d'obtenir la représentation d'un thème dans la sphère internet.

Le logiciel Sven, développé au Medialab de Sciences Po, a été utilisé en France pour évaluer l'association Canopea, dans le cadre d'un partenariat entre le programme Sciences Po école des arts politiques (Speap) et l'association. Dans le champ culturel, Medialab a mis en place une collaboration avec le Musée de l'Hermitage à Saint Petersburg et dans le champ institutionnel, une

92 Données Aristat pour l'association française des orchestres. Avertissement méthodologique : l'Enquête Nationale sur les publics des orchestres, réalisée par l'Agence Aristat pour l'Association Française des Orchestres, couvre la saison 2013-2014 dans 13 institutions musicales partenaires à Paris et en régions. Le champ de l'enquête est celui des spectateurs de la musique symphonique, âgés de plus de 18 ans. L'échantillonnage des répondants a été réalisé en deux étapes successives. Un tirage au sort a été effectué dans la programmation musicale des institutions partenaires : 234 représentations ont ainsi été couvertes par le dispositif d'enquête. À l'occasion de chacune de ces représentations, les spectateurs âgés de plus de 18 ans ont été invités à participer à l'enquête. Au final, 11 400 spectateurs ont accepté de participer au dispositif et ont répondu, soit par mail soit par téléphone, aux près de cent questions que comporte le questionnaire. Un module méthodologique, mené en parallèle de l'enquête, a permis de nous assurer de la représentativité de cet échantillon au regard de caractéristiques élémentaires (sexe et âge). Enfin cet échantillon, obtenu à partir d'un échantillon de représentations tirées dans la programmation, a été redressé pour être rendu représentatif de l'ensemble des représentations données par ces 13 institutions tout au long de la saison 2013-2014.

large enquête a été réalisée pour l'Organisation mondiale de la Santé.

Après avoir défini le périmètre de l'étude, un certain nombre de requêtes à Google servent de point de départ d'où découle une série de documents qui y sont reliés (lien Url). Une analyse des textes de ces documents permet de faire surgir des occurrences à partir desquelles sont établies des représentations graphiques, où l'on peut repérer l'existence de communautés de discours, à qui ces discours sont adressés (scientifiques, experts, connaisseurs...) et dégager, dans la constitution de ces discours, des indicateurs d'autorité. Des comparaisons sont possibles non pas entre pays, mais entre groupes de langues... Il s'avère que **cette méthode a un fort effet retour sur les méthodes de pensée des commanditaires et suscite des étonnements de nature à conduire à des remises en cause tant communicationnelles que d'analyse.**

Le logiciel Sven n'a **pas été exploité pour le moment pour évaluer les politiques publiques de la culture.** Il serait intéressant de ne pas le négliger et de s'appuyer sur ces **méthodes pour connaître les représentations et les discours qui se développent dans la sphère internet.**

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

La politique d'accès et de réutilisation des données publiques, dite open data, va conduire à qualifier et sans doute aussi à débattre des modalités de production et d'interprétation des données. Il s'agira alors d'évaluer ces données en les contextualisant du point de vue historique et territorial.

Le rapport de Camille Domange⁹³ a rappelé l'objet de cette politique. Il s'agit de l'accès aux données publiques et de la réutilisation de celles-ci. Il désigne une nouvelle étape à franchir : « **de la logique d'accès à la logique d'usage, c'est-à-dire de réutilisation et d'appropriation qui représente un bouleversement culturel et cognitif majeur** ». Il rappelle quelles sont les trois grandes catégories de données publiques :

- les données statistiques et économiques des institutions (État, collectivités territoriales, personnes de droit privé ou public chargées de la gestion d'un service public...),
- les métadonnées culturelles,
- et enfin les fichiers « image » et copies numériques des œuvres entrées dans le domaine public.

Les données exclues de l'*open data* sont celles qui relèvent de la propriété intellectuelle, de l'intrusion dans l'espace privé, ainsi que les documents classés secret-défense ou les délibérations du Conseil d'État. Il faut également que le document soit considéré comme achevé, c'est-à-dire dans sa version définitive.

La règle de la réutilisation est la gratuité, à l'exception de certains cas rares où une redevance peut être appliquée.

Quelques considérations rapides sur l'impact d'un point de vue culturel et démocratique

En termes de savoir, de patrimoine et de médiation :

93 <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Actualites/Missions-et-rapports/Open-Data-ouverture-et-partage-des-donnees-publiques-culturelles>

- repousser les limites du savoir au-delà de la seule sphère académique.

Le corps professoral ainsi que les étudiants et la population dans son ensemble (pour le moment principalement les jeunes, familiers de l'univers numérique) vont pouvoir produire de nouvelles œuvres, de nouveaux savoirs, de nouvelles critiques...

La position d'expertise va se trouver questionnée et, dans bien des cas, remise en question. On va sans doute assister à la restriction de l'influence d'une expertise décrétée par les mécanismes d'accréditation par les pairs.

- appréhender le patrimoine culturel d'une manière différente.

La démultiplication des circuits d'accès à l'information va s'accompagner d'un mouvement de contextualisation et d'enrichissement, sous une forme qui va elle aussi échapper aux standards des formes jusque-là usitées.

La conservation, la valorisation du patrimoine, la programmation des œuvres du passé, vont prendre des formes multiples venant brouiller les frontières entre accès aux œuvres et contribution aux œuvres. Par ailleurs, pour les institutions, des formes nouvelles de géolocalisation, de visite contextualisée ou de réalité augmentée, modifient les contours traditionnels de « l'expérience esthétique ».

- impact sur les formes de médiation.

La possibilité de réutiliser des ressources pédagogiques d'établissements proches ou lointains, est de nature à stimuler une innovation qui serait davantage du côté de l'adaptation que de l'invention. Quelque chose nous ramène à la période de Montaigne qui déclarait : « je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. »⁹⁴

Tout cela n'est pas sans conséquence à terme sur la notion même d'auteur...

Un savoir multiple, proliférant, partagé, pris davantage dans une logique de variation ou de métamorphose que de création au sens strict... Ou alors est-ce le terme de création dont il conviendra de faire évoluer les contours...

Quelques considérations rapides sur l'impact en termes d'observation et d'évaluation.

- De nouveaux outils d'observation et d'évaluation

Les données issues des nouvelles sources que sont les réseaux sociaux, les journaux web, les archives et les capteurs, seront sans doute accompagnées, comme cela se dessine déjà dans le privé, de la création d'applications d'analyse.

On constate une profusion des sources de données inédites, caractérisées par un volume en croissance rapide et par d'innombrables nouveaux flux de données, disponibles pour l'analyse et l'évaluation des établissements et des politiques.

94 « qu'on voie en ce que j'emprunte si j'ai su choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire – tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse » Essais II,10

Pour ne pas en rester à des entrepôts de données isolés, certaines entreprises recommandent la création d'une plate-forme Big data, pour créer des environnements d'analyse élargis. Le rapport IBM de 2012 parle d'écosystème d'analyse pour l'entreprise.

- Une mutation dans le sens de l'ouverture d'un débat démocratique.

L'organisation de l'accès aux données publiques se fait notamment à travers le portail numérique du ministère de la Culture, data.gouv.fr

Dans un avenir proche, la disponibilité des données publiques du financement de la culture et leur transférabilité permettront à la société civile de s'en emparer. C'est là aussi un bouleversement majeur : **le pouvoir d'interpréter les chiffres sera plus largement partagé**. Il faut s'attendre à une multiplication des questions et demandes de justifications. Pour y répondre, il faudra disposer d'éléments comparatifs et de contextualisation, ce qui suppose d'approfondir :

- le lien entre observation et évaluation,
- et l'articulation des niveaux d'observation et d'évaluation entre échelon central et échelon déconcentré du ministère de la culture. Pour l'État, combinée avec la réforme territoriale, la politique de l'open data fera naître le besoin de compétences d'évaluation depuis les territoires qui pourront correspondre notamment à une évolution des métiers des Inspecteurs de la création artistique et de l'action culturelle (Iceaac) en région.

Conclusion

Résumé

*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.*

Notre époque ne semble pas prête à se passer de chiffres.

Certains auteurs se sont demandés ce qui faisait le succès actuel des chiffres. Parmi les hypothèses, il y a l'idée que le chiffre rassure. Plus profondément, il y a aussi l'idée que la supposée objectivité du chiffre servirait de point d'appui à une confiance qui déserte peu à peu le champ social, dans lequel le débat, la participation et la négociation trouvent de moins en moins leur place. Le chiffre serait une forme déplacée de la surdité commune. Intervient aussi le phantasme, difficile à modérer pour certains, de pouvoir connaître et contrôler le réel.

Si les chiffres ne sont pas « faux », ils ne sont qu'un élément parmi d'autres pour déterminer des choix, ils n'annulent jamais la part d'inconnaissable de la réalité et ils sont le résultat d'une construction.

En effet, les données ne sont pas données, on ne les trouve pas dans la nature, mais on les construit.

Les travaux d'**Alain Desrosières** ont montré que l'activité de quantification qui produit des données chiffrées, est une activité de convention et que **les statistiques sont éminemment politiques**⁹⁵. Dès lors, elles peuvent soit « servir d'argument d'autorité pour clore la discussion », soit « **servir au contraire de levier pour ouvrir un débat démocratique, donc contradictoire**⁹⁶ ».

La fabrication mais aussi l'interprétation des chiffres sur les publics sont en effet conditionnées par les questions politiques ou théoriques auxquelles celles-ci sont censées apporter des réponses. L'évolution des études sociologiques et des sciences humaines permet avec le recul d'en voir les ressorts et les limites. **Jean-Louis Fabiani** déclare un « après » de la culture légitime. Aujourd'hui, dit-il, il existe un écart entre légitimité et répertoires savants : « des produits peuvent être légitimes au sens où ils appartiennent à la culture dominante sans être savants⁹⁷ ». **Emmanuel Pedler** le rejoint en notant qu' « il n'existe pas de relation simple entre une position culturellement dominante et une appétence pour des produits savants⁹⁸ », comme le montre le public d'opéra, dont la part très importante de diplômés semblerait contradictoire - dans une logique de distinction - avec la préférence pour l'opéra italien, qui est le plus populaire.

Dans une **période de crise de moyens mais aussi d'objectifs**, on observe un glissement vers une analyse économique des activités culturelles. Cette approche, séduisante voire rassurante au premier abord, comporte aussi, bien souvent, un volet dévalorisant, dans la mesure où elle considère le soutien à la culture comme un coût qui aurait à se justifier d'un point de vue économique. Cela présente un réel danger d'éviction de la culture de sa sphère propre, comme espace social et politique.

La légitimation de l'action du Ministère de la culture s'enrichirait d'une approche démocratique plus affirmée. Dans cette perspective, il convient de veiller à ne pas dissocier l'évaluation artistique des artistes et des œuvres de l'expérience des publics. Dans cette expérience sensible et sociale, le développement de la capacité d'altérité et le déplacement de l'ordre des places sont au cœur des enjeux démocratiques.

Partir des personnes et des enjeux démocratiques conduit à penser la production de chiffres autrement et de mettre les chiffres au service d'une vision politique au lieu de se la laisser imposer.

Cela conduit à questionner ce qui, dans les approches compartimentées relève d'assignations identitaires, à l'opposé de l'expérience artistique elle-même. Et donc :

-de recentrer les études quantitatives sur les personnes, dans la complexité de leurs goûts et la diversité de leurs trajectoires⁹⁹, plutôt que dans des logiques d'établissements ou de réseaux,

95 Cf Statistiques et décision publique, politiques publiques, « Le chiffre ne doit pas clore les débats, mais les ouvrir », in La gazette, dossier MAP, 14 novembre 2014. Voir Alain Desrosières, *Prouver et gouverner, une analyse politique des statistiques publiques*, La découverte, 2014.

96 Ibidem.

97 Jean-Louis Fabiani, *Après la culture légitime, objets, publics, autorités*, Paris L'Harmattan, 2007.

98 Jean-Louis Fabiani, Peut-on encore parler de légitimité culturelle ?
<http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/fabiani.pdf>, p.2

99 Repenser les formes d'inégalité, non pas du côté de l'accès aux œuvres, mais en termes de ressources, de capacités et de droits. La terminologie de l'accès qui analyse les inégalités - géographique, financière, symbolique, pédagogique - coïncide avec l'objectif de l'accès aux œuvres. Elle laisse entendre, comme le montre l'expression de « non publics », qu'il y aurait lieu de distinguer entre ceux qui seraient cultivés et ceux qui ne le seraient pas. La position duale d'une sorte de vide à combler, comme dans une entreprise missionnaire ! Plutôt qu'un vide culturel, c'est la privation de moyens d'expression et de reconnaissance qui est en cause. Distinguer les personnes privées de moyens et les personnes ayant une capacité critique conduit à interroger l'affirmation des droits culturels et de leur effectivité. Dans ce contexte la dynamique des parcours et des trajectoires devient un objectif central et l'énigme des œuvres un de ses ressorts. Ces évolutions terminologiques en cours se font en parallèle des évolutions de doctrine inscrits notamment dans les textes de l'Unesco, dans le travail juridique pour la reconnaissance des droits culturels

-de valoriser les enquêtes qualitatives, les témoignages, les restitutions d'expérience,
-d'étudier les valeurs et les représentations présentes dans les discours des institutions et les relations tissées entre les personnes et les institutions¹⁰⁰,
-de valoriser le terme de « participation », dans son acception la plus large¹⁰¹,
La mesure de la satisfaction et des attentes des publics est également un des enjeux de la modernisation de l'action publique dans laquelle le ministère de la Culture est engagé¹⁰².

Cela suppose également une **approche globale** au-delà des découpages entre « sorties », « écoute », « pratique en amateur »... Et donc de **dépasser les découpages des organigrammes** qui matérialisent des barrières et rendent difficile une mise en perspective de l'ensemble de la filière musicale dans une chaîne qui relie les sorties (création/diffusion), écoute ((industries musicales) et pratiques en amateur (enseignement/médiation). **L'effet de ces organigrammes, c'est non seulement de satelliser la question des personnes**, mais aussi d'approcher la question de la légitimation du financement public de la musique classique dans un ensemble global, on pourrait dire dans son « éco-système », si toutefois il s'agissait par ce terme de désigner un équilibre social et culturel.

Dans la continuité des organisations administratives, il y a les **territoires professionnels et les réseaux qui se sont constitués** et dont la logique s'est parfois éloignée du service du bien commun au profit d'intérêts particuliers. La bi-polarisation entre les musiques classiques et les musiques actuelles, on l'a vu, ne correspond pas à des pratiques exclusives. **Seule une petite frange de la population est univore, la grande majorité est omnivore**. Le ministère de la Culture, souvent enclin à redoubler les usages du milieu professionnel, pourrait tenir une barre plus équilibrée en déplaçant le regard du côté des personnes et en créant les conditions de leur participation à la délibération sur les enjeux¹⁰³. Précisément en ce qui concerne les chiffres,
-en associant les publics à la production et à l'interprétation des chiffres et donc en prévoyant qu'ils

et dans quelques cas de transposition dans le droit interne.

100Avec le terme d'engagement pour les arts, qui sert de titre au rapport américain et à de nombreuses études canadiennes, la perspective consiste à montrer qu'une portion très élevée, voire la quasi-totalité des habitants pratique une des activités de la liste proposée. La démarche est globale. Il ne s'agit pas pour chacune de ces activités d'augmenter ses scores, mais de constater que la population trouve son compte et exerce ses choix au sein des dites propositions. La question de la valeur n'est d'ailleurs pas réduite à l'intensité de l'activité, les personnes pouvant accorder une importance élevée à des activités qu'ils pratiquent peu, comme le montre L'étude sur l'engagement dans les arts en Ontario, Ontario arts council 2011, <http://www.arts.on.ca/AssetFactory.aspx?did=7231>

101Le terme de participation est présent dans les études européennes, américaines et également canadiennes. L'utilisation du terme est un signe important, mais qui couvre des acceptions variées. Il est le témoin d'une évolution qui serait encore au milieu du gué. D'un côté, l'agence américaine, pour qui la fonction de l'art est le moyen pour les personnes de réaliser leur plein potentiel, a mis en place depuis deux ans un programme de recherche sur les arts et le développement humain. De l'autre, l'étude européenne positionne la participation en regard de l'accès. Ce faisant, elle distingue et additionne deux définitions de la pratique culturelle, l'une réceptive/passive et l'autre active. Au fond, cette attitude redouble pour une part celle de la politique culturelle en France avec le fameux « et » de la formule artistique « et » culturel, qui ajoute la strate Lang à la strate Malraux. Au sein de l'Union, un certain nombre de pays ont introduit un troisième terme, qui est la participation sociale et le bénévolat pour une institution culturelle. On passe alors de l'idée d'un public non seulement acteur dans la réception mais aussi contributeur.

102On pourrait souhaiter que le baromètre de satisfaction des Français publié annuellement depuis 2004 par l'Institut Delouvrier ajoute la culture aux différents services publics sur lesquels les enquêtés sont interrogés. conçu comme un instrument pour stimuler la modernisation de l'action publique et contribue à la nécessaire participation des citoyens au processus de réforme: l'expression de leurs attentes et priorités: l'évaluation comparative des organes administratifs au travers d'un classement: l'identification de lignes d'action pour les administrations, cf <http://www.delouvrier.org/?q=travaux/barometre>

103Dans le champ de l'environnement, on a vu surgir de nouvelles formes de surveillance et de contre-expertise en provenance d'acteurs extérieurs à l'industrie ou aux institutions, avec la prise de mesure par des collectifs qui ont également organisé des scènes de discussion critique autour des données d'enquête qui ont été qualifiées de « data judo », Cf Francis Chateauraynaud et Josquin Debaz étudiant les « capteurs-citoyens ».

soient présents dans l'Observatoire prévu dans le projet de loi sur la création. Les nouvelles possibilités qu'offrent les technologies et la politique de l'*open data*, vont vraisemblablement contribuer à remettre le chiffre dans une situation où il pourra être débattu et ré-évalué, -en inscrivant dans les cahiers des charges des structures (établissements publics, réseaux, équipes artistiques) la nécessité d'un suivi détaillé de la relation avec les publics qui rende compte régulièrement non seulement de la fréquentation, mais aussi de la médiation et des trajectoires et des parcours inter-établissements.