

TRAM, Transformation radicale des mondes contemporains
IIAC, Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain
CNRS, Centre national de la recherche scientifique
EHESS, Ecole des hautes études en sciences sociales

ETUDE DES DISCOURS DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

par l'équipe du TRAM

direction : Sophie Wahnich

janvier 2014

Commande de la Direction générale de la création artistique
Ministère de la Culture et de la Communication

TRAM - Transformations radicales des mondes contemporains



SOMMAIRE

Rappel de la commande

Introduction	6
1- enjeux	6
1-1, un travail inscrit dans une anthropologie historique du temps	6
1-2, un travail inscrit dans une anthropologie politique du sacré	8
1-3, la musique classique ou comment questionner l'actualité d'un patrimoine ?	9
1-4, public, publics, bien commun	10
2- méthode	12
2-1, le corpus	12
2-1, l'analyse du discours	13
I/ de quoi parle-t-on ?	14
1- la musique classique : « je voudrais sans la nommer vous parler d'elle »	
1-1, une notion mouvante	14
1.1.1 des choses élevées	14
1.1.2 des choses sacrées	16
1.2, une économie du don, du hiatus démocratique	18
1.2.1, les musiciens instrumentistes	18
1.2.2, les auditeurs	21
1-3, un répertoire complexe d'une séquence historique ouverte sur le présent	
1.3.1 une musique complexe	24
1.3.2 des procédures de sacralisation hétérogènes	24
1.3.3 produire du sacré est un geste polémique	26
• la sacralité contemporaine	27
• la sacralité patrimoniale	28
1-4, la musique classique rendue présente par son répertoire	28

II/ Comment parle-t-on aux / des publics de la musique classique ?

1-L'entre-soi	30
1-1, nos spectateurs/ les autres	31
1-2, des conservatoires, pour qui ?	34
2-la démocratisation nécessaire	36
2-1, démocratisation / populisme	37
2-2, la perspective d'une diffusion de la musique classante	39
2.3 Reconnaître toutes les musiques et toutes les trajectoires	40
3- l'adresse des parties prenantes, l'adresse aux parties prenantes	43
3-1, du côté des politiques locales, une riche sémantique institutionnelle	44
3-2, des pratiques empiriques effectives	47
III/ la musique classique comme patrimoine contemporain	49
1- du mort et du vif de la musique contemporaine	49
1-1, faire vivre / laisser mourir	49
1-2, les interprètes sont-ils l'anima du répertoire ?	51
2- la musique d'aujourd'hui, l'aujourd'hui de la musique	56
2-1, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui	56
2-2, régimes d'historicité de la musique	58
Conclusion	62
<u>Annexe 1</u> : liste des textes du corpus	69
<u>Annexe 2</u> : termes de la convention passée entre la DGCA et l'EHESS	75

Rappel de la commande :

Evaluer la place faite au public dans les différentes institutions de la musique classique (textes réglementaires de l'Etat, déclarations de groupements professionnels ou de syndicats, éditoriaux de directeurs de lieux, écrits de théoriciens de la musique) en s'appuyant sur l'analyse des récits que ces institutions et ceux qui les peuplent produisent. Il s'agira de comprendre en particulier quelle conception de la musique classique est adressée au public, comment les publics visés sont sollicités non seulement au regard de la valeur patrimoniale des répertoires mais aussi au regard des capacités des institutions à mettre en valeur l'actualité de ces patrimoines. Il s'agit donc de comprendre dans quel rapport de temporalité les publics sont accueillis et de comprendre comment ils accueillent ce patrimoine, de comprendre comment des valeurs leurs sont affectées¹.

Enfin il s'agit d'évaluer l'impact d'une approche en termes de public par rapport à celle de population ou de citoyenneté, d'évaluer à partir des motifs invoqués comme fondant les projets des équipes, des lieux des réseaux, la façon dont sont pris en compte les enjeux du bien commun.

Introduction

1.Enjeux

1.1Un travail inscrit dans une anthropologie historique du temps

Le travail qui est présenté dans ce rapport a été confié à une équipe de recherche dont la spécialité est l'analyse temporelle des situations contemporaines à l'articulation de l'histoire et de l'anthropologie². La notion de contemporanéité contient en elle-même cette articulation car il s'agit bien de saisir dans une anthropologie historique du contemporain, la manière dont les pratiques sociales sont aujourd'hui affectées par un remaniement conséquent des rapports de temporalité les mieux établis, une transformation des régimes d'historicité qui accompagnent la vie sociale, c'est-à-dire la manière dont les individus, les groupes, les institutions articulent leur passé,

1 Voir annexe 2

2 Pour plus de précision, nous renvoyons à notre projet scientifique sur le site du TRAM de l'IIAC, CNRS/EHESS

leur présent et leur futur.

Rappelons pour une bonne compréhension du propos que le régime d'historicité de la tradition, celui qui précède la modernité post révolutionnaire, affirmait la nécessité de reconduire dans le futur une tradition immuable. Que les temps de la modernité ont rendu caduques à plus ou moins brève échéance ces traditions et reporté sur le futur les investissements symboliques. Les champs d'expériences paraissaient n'avoir plus de validité pérenne et ce sont les horizons d'attente, l'espoir en des progrès à venir et à faire venir, qui permettaient aux sociétés de maintenir un principe de cohésion. Le passé comme le présent semblaient bien s'effacer au profit du futur. C'est dans un tel contexte qu'il y eut valorisation des avant-gardes et des ruptures se succédant parfois dans un temps particulièrement bref.

Enfin les sociétés contemporaines, celles qui se sont consolidées depuis les années 1990, ont été caractérisées par un abandon de cet investissement sur le futur, sans pour autant retourner aux seules valeurs d'une tradition considérée, malgré tout, comme non contemporaine. Un historien comme François Hartog a produit pour caractériser un nouvel investissement sur le présent la notion de « présentisme »³. Un temps étale resserré sur le présent, où l'intérêt manifesté pour le passé s'effectue en termes de patrimoine, c'est-à-dire dans une capacité à nommer dans ce passé un héritage à contempler plus qu'à activer. Le patrimoine serait ce passé séparé du présent qui permet certes de connaître l'origine des sociétés mais ne fournit aucun « script » pour le présent ou le futur.

Enfin, plus récemment, même cet ordonnancement semble avoir volé en éclats. Car les régimes de temporalité qui affectent les différents mondes sociaux, même si on se limite aux mondes occidentaux, sont désormais discontinus. Si le présentisme domine, avec en corollaire l'affirmation d'un modèle social quasi achevé, d'une quasi fin de l'histoire, les crises structurelles (2007-2008) et révolutionnaires (2010-2011) l'ont plus qu'ébranlé. Certains groupes ont redécouvert un progrès désabusé, ils souhaitent investir le futur mais avec raison gardée. D'autres groupes fondent leurs espoirs dans une redécouverte de la tradition rassurante, l'âge d'or et ses mythes retrouve des couleurs, cet âge d'or peut d'ailleurs appartenir à n'importe quelle époque où l'on ira puiser des réserves de sens. Mais ce qui semble dominer est ce qu'on pourrait nommer une signalétique historique, où les objets historiques

3 François Hartog, *Présentisme et expérience du temps, Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, 2002

n'obéissent plus à un repérage temporel mais à une pure sémantique associative. Certains récits peuvent faire cohabiter des signes qui relèvent historiquement de contextes extrêmement différents et qui ne prennent sens que par leur co-présence.

Ainsi la Révolution dans sa version libérale peut être associée au tableau d'Eugène Delacroix , *La Liberté guidant le peuple*, et, dans sa version totalitaire, aux portraits d'une série de grande figures révolutionnaires hégémoniquement disqualifiées aujourd'hui : Lénine, Staline, Mao. Mais ce qui vient compliquer encore les choses, c'est que ces signes sont devenus réversibles, voire dans certains cas, tellement ironisés qu'ils en deviennent inconsistants. C'est dans une perspective attentive à ce grand désordre des temps que ce travail a été réalisé.

1.2 Un travail inscrit dans une anthropologie politique du sacré

La notion de transaction symbolique a supplanté dans les années 1970, la notion de « sacré », fortement investie alors par des idéologies considérées comme réactionnaires et fondamentalement religieuses. Mais cette manière d'avoir évacué le sacré au profit du symbolique a ensuite été critiquée par des philosophes. Ainsi Vincent Descombes a souligné que le terme symbolique ne permettait pas plus que le mot « sacré » de déplier la manière dont cette fonction devenait agissante. On en vint à affirmer que les transactions sacrées avaient une fonction symbolique.

Aujourd'hui, il est redevenu pertinent de parler du « sacré », non pas débarrassé de tous ses mystères, mais de mystères qui n'ont plus nécessairement partie liée avec les religions révélées. Il y a ainsi possibilité de parler d'un « sacré du politique » où le sacrifice n'est plus arc-bouté à du religieux théologique, mais relève bien d'une opération symbolique analogue. Loin du théologico-politique mais proche finalement des cultes civiques, des religions civiles, des institutions civiles qui fabriquent le lien social nécessaire aux sociétés pour qu'elles soient telles. Lorsque nous emploierons cette notion de sacré, il faudra l'entendre ainsi, notion sans lien avec les religions révélées, mais permettant de déployer la compréhension d'un mode d'action.

Recourir dans ce travail à cette notion de sacré permettra de mettre en perspective une question cruciale en régime démocratique : l'économie du don des choses sacrées. En effet Marcel Mauss, dans son *Essai sur le don*, a montré que dans chaque société la circulation économique des objets relevait de deux perspectives. L'une est celle de l'économie marchande où les

échanges sont âpres et où les discussions portent sur la valeur en termes de prix. L'autre est celle de l'économie du don où les objets, parce qu'ils sont sacrés, n'ont justement pas de prix et où les échanges sont festifs et permettent de fonder la société comme telle.

Dans les sociétés démocratiques que ce soit la société antique d'Athènes au Ve siècle, ou en France, les inventions républicaines démocratiques en 1789, 1793, 1848, 1880, les objets sacrés qui doivent circuler selon ce mode du don formulé en terme de « droits créances » ou de gratuité sont ceux des arts et des savoirs. Il s'agit ainsi sous la dénomination d'une anthropologie politique du sacré de repérer dans les discours comment affleure cette question démocratique d'un droit créance à la musique, d'une nécessité de faire tendre l'accès aux biens musicaux sous le régime idéal de la gratuité qui dans les faits se traduit par le régime de la subvention. Il s'agit donc de savoir comment une société sélectionne ses objets sacrés et quel bien commun en termes de mise en commun de richesses elle est prête à sacrifier pour ainsi répondre de sa qualité démocratique.

1.3. La musique classique ou comment questionner l'actualité d'un patrimoine

A ce titre, la notion phare de la commande -la musique classique- est un objet particulièrement pertinent pour appréhender la manière dont ces nouveaux rapports de temporalités affectent les situations contemporaines. Qu'est-ce que qualifier une musique de ce vocable, « classique » du point de vue du rapport au temps ? La commande explicite deux aspects de la question au regard des « publics visés ». Il s'agit de saisir ce qui conduit ces publics à solliciter l'écoute, l'apprentissage, l'enseignement, la production de musiques qui pourront être qualifiées comme telles pour leur « valeur patrimoniale ». Mais il s'agit aussi de comprendre en quoi les institutions de la dite musique classique mettent en valeur « l'actualité de ces patrimoines ». On touche là précisément à la nature du régime d'historicité qui régit les usages multiples de la musique classique en tant qu'elle entretiendrait des liens spécifiques entre un passé patrimonial et un présent qui, paradoxalement au regard de la notion de patrimoine culturel, n'en serait pas séparé. En quoi la musique classique a-t-elle cette capacité à être de ce fait même « contemporaine », c'est-à-dire d'une actualité qui plonge son efficence dans des racines historiques ? En quoi la notion de « répertoire » relève t-elle d'une mémoire sociale au sens

de Maurice Halbwachs ?⁴ En quoi le répertoire prétend-il offrir des objets qui auraient la particularité de relever d'un hors temps, ou d'une universalité qui confine au hors temps et au hors lieu ? En quoi et comment l'expérience esthétique de la musique dite classique est-elle inscrite dans le temps, notre temps ?

1.4. Public, publics, bien commun

Dans une certaine mesure la question centrale de la commande, « la place faite au public » en tant qu'il ne peut être assimilé ni à une population repérable en termes de nombre, ni à des citoyens repérables en tant qu'ils appartiendraient à la même communauté politique et sociale, apparaît déterminante. Ce terme de public apparaît dans la commande au singulier. Cela n'a rien d'évident et suppose explicitation, *a priori* pour orienter notre investigation, mais également du point de vue des textes que nous avons étudiés, c'est-à-dire du point de vue des acteurs de ce champ de la musique dite classique.

Le public au singulier peut renvoyer au sens que ce mot a pris à l'époque des Lumières : l'espace public de la raison sensible où le public est constitué de l'ensemble des personnes qui lisent, vont au théâtre, écoutent des concerts et en discutent sur un mode critique. Le public c'est d'abord le jugement public, la critique publique, celle des grandes controverses par exemple sur l'opéra bouffe au XVIII^e siècle qui oppose Rameau et Rousseau. Le tribunal de l'opinion juge sur le fond et sur l'esthétique, allie souvent une capacité à juger du fond et de l'esthétique en tant que l'une conforme l'autre. Où en sommes-nous sur ce plan pour la musique dite classique ?

Mais le public au singulier peut aussi renvoyer à l'imaginaire d'un public qui loin de l'illimité de l'espace public, serait un public segmenté entre différents champs de la musique, le public de la musique classique serait ainsi à distinguer du public du jazz ou des musiques dites « actuelles ». Il s'agit à la fois de prendre en compte cet imaginaire et de mesurer ses réserves empiriques. Ceux qui écoutent de la musique classique n'écoutent-ils que de la musique classique ? Et *a contrario* ceux qui n'écoutent pas de musique classique n'en écoutent-ils jamais ? Il s'agit pour le moins de repérer également des plans sécants pour pouvoir se saisir des manières d'interagir avec le, les publics, afin sans doute de mieux saisir comment cette question

4 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925

des publics suppose de prendre en compte deux types d'expériences musicales, celles auxquelles on est exposé sans avoir agi pour, - on peut entendre de la musique dite classique en voyant un film, en écoutant un flash publicitaire, en traversant une place, en se pressant dans le métro parisien- et celles auxquelles on est exposé par décision. Restera à analyser ce qui motive cette décision. Un désir esthétique ? Une normativité culturelle et sociale ? Une curiosité ? La réponse à la sollicitation d'une politique publique, ce qu'on pourrait nommer une occasion ?

La commande demande également de réfléchir à la notion de bien commun. Ici encore au singulier. Cette notion fait bien sûr revenir en toute logique la question du politique, en toute logique puisque la commande émane d'un ministère voué à élaborer des politiques publiques en amont des agendas législatifs puis à les appliquer en aval.

Il s'agira donc de questionner la notion au regard de cette notion de « public ». La S'agit-il d'un bien commun du/des publics ou d'un bien commun au regard d'un intérêt commun ou intérêt général de l'ensemble de la société, voire des sociétés, voire de l'humanité ? S'agit-il avec cette notion de bien commun de questionner *in fine* le rôle que pourrait jouer la musique classique dans le devenir des sociétés contemporaines ? Si la musique classique occupe une place stratégique, un rôle stratégique au regard d'un bien commun à définir, ses acteurs dans une société républicaine sont bien des citoyens et pas seulement des « musiciens » ou des « administrateurs ». La notion de bien commun redonne ainsi sa place à la notion de citoyenneté qui avait en partie d'abord été écartée.

Ce sont là les termes des questions que nous avons élaborées au regard de la commande puis posées à un corpus qui nous a été fourni par la commande.

2. Méthode

2.1. Corpus

Comme nous venons de l'évoquer, le corpus nous a été fourni par la commande⁵. Il s'agit de textes qui sont tous publics ou accessibles au public. En cela, ils donnent accès à une vision normée par cet espace public et différent à ce titre de ce qu'aurait été une enquête qualitative faite auprès d'un

⁵ Ce corpus, constitué par Sylvie Pébrier en collaboration avec les services de la DGCA, a été validé par le comité de pilotage de l'étude sur les publics de la musique classique

échantillon d'acteurs choisis au hasard ou pour leur représentativité. Compte-tenu de ce que nous cherchons à mettre au jour, cela ne présente pas de biais manifeste car c'est bien cette norme que nous cherchons à comprendre, soit pour pouvoir la conforter par des politiques publiques, soit pour pouvoir la déplacer également par des politiques publiques.

Les textes proposés relèvent de différents secteurs d'intervention dans le champ de la musique classique.

Le secteur réglementaire de l'Etat nous permettra d'avoir accès à la voix du législateur et à ses visées. (7 textes)

Les déclarations de groupements professionnels ou de syndicats nous permettront d'avoir accès aux voix des musiciens, interprètes et compositeurs, enseignants, certains des professionnels pouvant d'ailleurs occuper successivement toutes ces places. Ces textes ont eux-mêmes une adresse qui n'est pas celle des publics mais des décisionnaires politiques. La question de l'énonciataire ou destinataire y joue de ce fait un rôle important. Parle-t-on des publics quand on s'adresse à des tutelles ou au législateur quand on est un professionnel de la musique dite classique ? (16 textes).

Les éditoriaux de directeurs de lieux nous donnent accès aux discours de la médiation culturelle, discours-phares dans ce corpus au regard de la commande : la question des publics et la manière dont le champ de la musique classique s'adresse à eux. Cette interface nous paraît particulièrement déterminante en tant qu'elle est la pierre de touche de cette adresse mais aussi l'espace discursif où viennent ricocher ou s'épanouir les autres positions énonciatives. Quelles voix ces éditoriaux font-ils entendre à leurs publics ? Les voix des politiques ? Des musiciens ? Des médiateurs comme tels ? (30 textes)

Enfin le corpus présente également des écrits de théoriciens de la musique et des points de vue critiques publiés dans des journaux spécialisés. (8 textes)

Deux contrepoints étrangers permettront de prendre une première mesure de la spécificité française. (2 textes)

Il s'agit donc d'un corpus certes a priori fermé, mais abondant et il s'agit de savoir comment le traiter le plus rigoureusement possible.

2.2 Analyse du discours

L'ensemble de ces textes constitue un corpus hétérogène mais unifié dans sa thématique par un tri expert. C'est pourquoi il est possible de considérer ce

corpus comme relevant d'un même discours social : le discours social de la musique classique. Nous empruntons cette notion à un champ spécifique d'étude des textes : l'analyse de discours.⁶ Dans ce champ, il paraît tout aussi important de repérer des régularités de ce discours au singulier que de spécifier les écarts à cette régularité relevant des différents secteurs que nous avons décrits. Nous analyserons donc aussi bien ce corpus comme un bloc que comme une collection d'objets singularisables. Ceci devrait permettre de mieux repérer ensuite comment chaque énonciateur se distingue des autres, si ces distinctions existent.

Notre objectif est de comprendre comment l'objet « musique classique » et l'objet « public » sont configurés dans ce corpus, de pouvoir décrire les manières pragmatiques d'en parler en considérant que le discours est un bon marqueur sociologique, qu'il s'agisse de repérer des phénomènes d'entre-soi, des adresses ambiguës ou au contraire des adresses ciblées.

Nous reviendrons *in fine* sur notre problématique afin de montrer en quoi la musique dite classique obéit aujourd'hui à des processus de temporalisation divers qui sans doute ne permettent pas de parler de la musique classique au singulier mais des musiques classiques au pluriel, en tant qu'elles relèvent de fait de régimes d'historicité variés en fonction des lieux qui la mettent en œuvre. Si une société, c'est d'abord le lieu qui la contient, l'anthropologie nous permettra d'appréhender ces lieux de la musique classique comme autant de sociétés distinctes au sein des musiques classiques contemporaines. La notion de musique classique au singulier ne permet peut-être pas de les réunifier.

Enfin, compte-tenu des enjeux politiques que nous avons évoqués autour de la notion de bien commun, nous aborderons ces lieux de la musique comme autant de lieux anthropologiques du politique, non pas le politique comme lieu d'exercice du pouvoir, même si bien sûr ce n'est pas absent, mais comme lieu où les transactions symboliques qui s'y effectuent permettent à une société de « tenir », de ne pas se « dissoudre », en fait de faire effectivement société et non pas seulement collection d'individus.

I . De quoi parle t-on ?

1. La musique classique : je voudrais sans la nommer vous parler d'elle

6 Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Armand Colin, Paris, 1975 et Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991

1.1. Une notion mouvante

1.1.1 Des choses élevées

Dans ce corpus, très peu de textes (4 en tout) usent du syntagme figé « musique classique », et quand le terme apparaît, ce n'est pas dans un contexte professionnel mais plutôt dans des commentaires journalistiques ou théoriques. Comme si les professionnels ne pouvaient plus se reconnaître dans cette notion. Peut-on considérer que les notions utilisées dans le corpus pour parler de musique sont implicitement ceux d'un paradigme qui certes, évite le terme mais le présente par d'autres moyens ?

Quels sont ces moyens, autrement dit quelles sont les notions utilisées équivalentes à « musique classique » ou construites en opposition, du moins dans le processus même de constitution du corpus qui correspond implicitement à la norme de la direction générale de la création artistique ?

Du côté des équivalences nous trouvons « musique symphonique », « musique contemporaine », « création contemporaine », « grande musique », « musique savante », « musique de qualité », « musique complexe ». Du côté des oppositions « musique mercantile », « musique populaire », « musique de faible qualité » et si l'on rentre dans les détails on trouve « jazz » (cependant comme installé à un point de bascule entre musique de qualité et musique mercantile), « rock'n roll », « pop », « musiques ethniques », « world music », « musiques actuelles ».

Toutes ces oppositions ne recouvrent pas les mêmes jugements de valeur mais tout ce qui se présente comme musique classique se donne toujours une valeur élevée, dans la reconnaissance d'une culture élitiste, qui suppose des efforts pour ceux qui l'élaborent, pour ceux l'interprètent, pour ceux qui l'écoutent. Le public est supposé lui correspondre. Il posséderait la capacité à porter un jugement en termes de qualité musicale, de complexité, d'esthétique. La musique classique se présente ainsi comme un lieu spécifique dont l'existence fait qu'il y a de « la » musique en ce monde. Ce lieu rassemble ceux qui répondent à une certaine modalité de composition de cette musique, une certaine capacité d'écoute de cette musique, une compétence pour interpréter cette musique. Tous sont capables de discernement entre cette musique complexe qui serait « la » musique, et tout ce qui n'est pas cette musique là et qui serait de la « marchandise ».

Est-il légitime pour autant de parler de temple et de chose sacrée et non simplement de rapport élitiste ? Certes certains énonciateurs de ce corpus

utilisent d'une manière métaphorique ce mot « temple », mais a-t-il un simple statut métaphorique ?

1.1.2. *des choses sacrées*

Même si chacun sait que les chefs d'orchestre et les solistes sont payés, et même payés outre-mesure, cette outre-mesure invalide justement la possibilité de parler de cette musique comme d'une marchandise. Il y aurait là de l'incommensurable, qui ne peut relever du compte âpre des rapports marchands mais du dédommagement des dons divins⁷. La musique classique est bien posée comme l'objet sacré au sein du champ de toutes les musiques. Jean Jacques Nattiez cite Boulez dans sa réponse à Michel Foucault quand ce dernier tente de mettre en équivalence des sociétés musicales, non pas d'une manière indistincte, mais en tant qu'elles auraient toutes droit à l'existence et seraient toutes parties intégrantes des modes de vie culturelle de chacun. Voici cette réponse : « Il y a des musiques qui rapportent et qui existent pour le profit commercial et des musiques qui coûtent dont le projet même n'a rien à voir avec le profit. Aucun libéralisme n'effacera cette différence là .»⁸ Dans une société qui n'est pas communiste dans son fondement, les seules choses qui sont produites sans projet de profit, sont bien les choses sacrées, dont le retour sur investissement n'est pas commensurable au « fétiche argent ».

A ce titre la « grande musique » est présentée comme ce qui fonde un humanisme, c'est-à-dire un objet qui permet aux hommes de s'humaniser davantage, quand la musique mercantile serait de l'ordre de la consommation de loisirs et de plaisirs, qui, sans nécessairement bestialiser ceux qui s'y adonnent, ne produiraient pas cette élévation et cette humanisation mais un simple divertissement. Ainsi Soucy cité dans la même encyclopédie dirigé par Nattiez affirme t-il : « la culture ce n'est pas ce qui est à la mode, c'est même tout le contraire (...) la culture est intimement liée à l'autonomie du sujet, le sujet comme instance critique, (...) une tentative de désaliénation, un effort, (...) afin de comprendre la condition humaine et ses enjeux. »⁹ Et de conclure qu'il n'y a pas de culture rock car le rock serait dans l'incapacité de se penser

7 Marcel Hénaff, *Le prix de la vérité, le don, l'argent et la philosophie*, Paris, Seuil, 2002 et Sophie Wahnich, *Fac marchandise, la démocratie prise de court*, Libération, 19 novembre 2012

8 Doc 51, p. 1198

9 Cf doc 51, p.1199

lui même. Pour Soucy, pour penser le rock il faut en sortir, ce qui ne serait pas le cas de la musique dite élevée. Certes tout cela est discutable et c'est pourquoi on peut parler de jugement de valeur et de norme. Adorno refusait la pop musique qu'il qualifiait de « culte de la banalité », Boulez considère qu'une hiérarchie des niveaux de « connaissance, de technique, de réflexion »¹⁰ reste valide. Les bonnes musiques, celles qui peuvent être considérées par les acteurs et commentateurs comme sacrées, échappant au profit, sont donc des musiques exigeantes en savoirs, en techniques, en réflexion, quel que soit finalement le genre musical. A ce titre elles sont la continuation ou la perpétuation d'une tradition, celle de la musique savante. On comprend ainsi que la notion de musique classique, en tant qu'objet sacré ou sacralisé, est finalement mouvante.

Il y aurait à distinguer d'une part entre musiques mercantiles et musiques non mercantiles au sens où elles ne rapportent pas, et entre musiques faciles, simplettes et musiques issues d'une tradition de complexité musicale qui peut participer de l'écriture de genres musicaux qui ne sont pas la musique dite classique¹¹. Dans un tel contexte, la question de l'éducation à cette complexité permet de sortir de l'idée de culture élitiste par essence, au profit d'une conception où les langages musicaux, patrimoniaux et créatifs doivent relever d'une pratique analogue à l'apprentissage de la littérature dans un vaste processus de démocratisation culturelle. Cependant on entend bien que la structure, musique élevée, musique sacrée, public d'élite ne s'évanouit vraiment que lorsque la dite musique classique s'évanouit également comme genre. Ce n'est plus alors un type de musique mais une manière d'en faire. Il n'empêche que la dimension sacrée, ou de pratique non marchande demeure mais dans cette acception beaucoup plus large.

Cette acception large face à une acception plus étroite que nous allons continuer de décrire est présente de deux manières dans ce corpus : lorsque l'ensemble des arts sont sollicités dans une réflexion de politique publique, lorsque l'enjeu de démocratisation culturelle, d'élargissement des publics est au cœur de la démarche dans une modalité comme le dit Boulez qui ne serait pas de « mépris » mais d'exigence pour tous. Nous y reviendrons dans notre seconde partie portant plus spécifiquement sur les publics.

1.2 Une économie du don, du hiatus démocratique

10 Cf doc 51, p. 1201

11 Cf doc 53

Cette définition de la musique classique comme chose sacrée qui n'a pas de valeur marchande mais une valeur incommensurable, qu'on ne peut que dédommager conduit à l'inscrire donc dans une économie du don.

1.2.1 Les musiciens instrumentistes

Ceux qui la font, l'interprètent, sont certes salariés, avec des salaires d'ailleurs élevés au regard de la fonction publique de rang A ou même d'autres métiers du spectacle vivant, mais peu au regard du show biz ou du sport. Des salaires suffisamment attractifs au regard de la hauteur de l'effort consenti dans des études exigeantes et des efforts constants, tant la complexité technique suppose un travail d'exercices incessants, mais qui ne relève pas de la marchandise pour autant. Les interprètes semblent faire don de leur personne à la musique ou à la danse. De ce fait leurs salaires peuvent apparaître comme des dédommagements plutôt que des salaires. Ils sont de fait très peu nombreux, 3500 personnes si l'on cumule opéras et orchestres du réseau national¹². Un corps au sens institutionnel, mais un corps sacré.

Ce corps sacré se caractérise d'ailleurs par une captation qui commence à se fissurer. Les musiciens français d'orchestre et d'opéra qualifiés de permanents sont ainsi attachés à un lieu qu'ils doivent servir (dans le sens d'un emploi de service public même si rien n'indique que les emplois soient ceux de fonctionnaires). Mais si désormais leur absence de mobilité est questionnée, ils continuent de faire toute leur carrière dans le même orchestre. Leur carrière semble ainsi soustraite à tout mouvement territorial en dépit de la multiplicité des rôles assignés aux musiciens (formation en conservatoire, médiation). Certes leurs homologues britanniques peuvent jouer aussi dans des formations plus petites une partie de la semaine¹³. La vocation orchestrale était considérée du côté de l'Etat comme une sorte de prise de corps, le corps du musicien permanent semblant voué à l'exercice de ses fonctions et ce dernier ne pouvant plus en disposer à son gré (le corps d'une reine appartenait ainsi à l'Etat qu'elle était vouée à reproduire potentiellement). L'affirmation étant celle d'une nécessité de la permanence pour obtenir la compétence complexe technique, mais qui conduit de ce fait à se consacrer totalement à un lieu. Les musiciens de la musique classique, interprètes d'un

12 Cf doc 1, page 1 et doc 2, page 3

13 Cf doc 49, p.260

répertoire sacralisé et occupant une place d'objet sacré dans la société sont « permanents » car gardiens du temple de la complexité du répertoire qualifié comme tel. Leurs pathologies récurrentes dont les structures professionnelles demandent à ce qu'elles soient prévenues, sont celle de l'anxiété de performance, et des problèmes de mauvais positionnement du squelette. Jouer dans un orchestre est un effort psychique et physique intense car le don divin n'a pas de limites sinon l'épuisement des êtres. Or l'épuisement des musiciens semble arriver avant l'âge de la retraite, ce qui pose des problèmes de reclassement.¹⁴ Après avoir été corps sacré, le musicien peut ainsi devenir un corps sacrifié sur l'autel de l'excellence. La permanence est bien sûr une condition statutaire de protection de l'emploi des musiciens qui accèdent à ce niveau, mais à l'évidence c'est aussi un « symbole » ou au moins un attribut de cette sacralité. Comme ces questions de sacralité et de symbolique ne font pas partie de la pensée et du vocabulaire des directives administratives, la permanence y est présentée comme « moyens artistiques » et l'excellence garantie par un « concours ». « La permanence des musiciens qui composent les orchestres répond d'abord à un objectif artistique ». Le lien entre cet objectif et la permanence est reconnu « internationalement », précise-t-on¹⁵. Les musiciens classiques des grandes formations orchestrales sont donc voués à la musique.

Certes, cette vocation sacrée nous l'avons évoquée, se fissure car il s'agit désormais de penser la « diversité de parcours pour les musiciens »¹⁶. Cette diversité a été expérimentée pour des musiciens du même niveau de formation et donc d'excellence, dans les ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés qui fonctionnent sur un régime d'indépendance et où les musiciens s'embauchent sur des projets dans le cadre de l'intermittence du spectacle¹⁷. Nous sommes là dans le champ associatif.

Or alors que ces musiciens qui sont payés au cachet semblent tenir à leur liberté de choix, quelqu'un comme Boulez après avoir évoqué cette diversité veut immédiatement la réintégrer dans la programmation de l'orchestre¹⁸... Musique de chambre, Jazz, voire World musique, toutes les musiques

14 Cf doc 12, pages 25, 26 et 27

15 Cf doc 1, p. 1

16 Cf doc 1, p.1

17 Cf doc 14

18 Cf doc 49, p. 260

pourraient ainsi être prises en charge par l'orchestre de demain. L'orchestre serait une formation permanente et englobante.

Dans ces parcours variés il deviendrait possible de penser la fin de carrière à l'aune du déplacement des compétences. Quand on ne peut plus supporter le travail d'orchestre, on enseigne¹⁹. Transferts de savoirs transmission, animation donneraient au musicien statutaire, mais qui ne peut plus assurer la permanence sacrée, une fonction de vieux sage. On observe enfin que les groupements professionnels réclament une plus grande pulsation entre cet espace sacré et la société dite « civile ». L'AFO réclame ainsi « l'ouverture vitale à d'autres perspectives professionnelles et à la société civile »²⁰. Il faut que ces musiciens permanents puissent ainsi se « défroquer »... La diversité des parcours devrait permettre aux musiciens de participer à des ensembles non permanents sans doute plus souples, entendez moins tyranniques que cette fonction du don divin qui semble aujourd'hui rencontrer ses apories. De fait un musicien totalement attaché à un orchestre et un seul, voit sa liberté entravée. Premier hiatus démocratique.

1.2.2, Les auditeurs

Ceux qui écoutent la musique classique payent certes leur place, mais pas à la hauteur de ce qu'ils reçoivent comme incommensurable, tel le don des larmes de l'amateur d'opéra²¹. Mais en retour par leur présence, ils font de leur écoute un acte sacré, ce qu'on pourrait décrire comme un moment d'échange des « choses sacrées » nécessaire à l'existence même de cette sacralité. Comme dans les grandes Panathénées, il faut « rendre au public ce qui lui revient », c'est là la définition du « profanare », donner sa part au public. De fait, la puissance publique fait don à la communauté nationale de cet objet qui ne pourrait pas exister sans son financement, puisque opéras et orchestres nationaux ont des recettes propres qui correspondent à 16% de leur budget annuel²². La musique créée savante et contemporaine relève aussi de cette économie du don, mais notons que les centres qui lui sont dédiés ont une

19 Cf doc 12, p. 27

20 Cf doc 12, p. 24

21 Michel Poizat, *Le cri de l'ange ou la jouissance de l'amateur d'opéra*, Métailié, Paris, 2001

22 Cf doc 1, p. 1 et doc 2, p. 1

capacité plus forte d'autofinancement puisqu'elle est à hauteur de 20%²³.

Cette économie du don des choses sacrées permet à toute société de se fonder, et dans les sociétés dites démocratiques (comme Athènes au V^{ème} siècle que nous venons d'évoquer), ce sont effectivement les biens culturels qui sont sacralisés²⁴. C'est pourquoi l'éducation doit y être gratuite, ou tendre à la gratuité, c'est pourquoi la marchandisation des savoirs universitaires apparaît à bon nombre de professeurs sacrilège, c'est pourquoi nombre de productions culturelles sont subventionnées. De ce fait dans les sociétés démocratiques, l'économie du don doit recouvrir l'économie des biens culturels fondateurs par leur appropriation subjective (et non l'appropriation d'accumulation, posséder une bibliothèque ne suffit pas, il faut avoir lu et en avoir gardé des traces, ces traces ont autant de valeur si les livres n'appartenaient pas comme objets à celui qui les a lus...) du citoyen compétent. Ce citoyen compétent est le citoyen émancipé, disposant de sa raison sensible pour porter des jugements et participer pleinement de la société démocratique à laquelle il appartient ou, s'il est encore enfant, il appartiendra. Nous retrouvons ainsi notre idée de bien commun. Le don, les biens culturels comme choses sacrées, le bien commun sont des notions affines.

Cependant la « profanation » qui rend au public ce qui lui revient et fonde l'horizon d'égalité des sociétés démocratiques dans un geste de réciprocité, doit justement dans ces sociétés démocratiques rencontrer le plus vaste public possible. C'est pourquoi au V^e siècle avant J.C, le théâtre était ouvert à tous les publics, y compris les femmes, les esclaves, les métèques, pourtant exclus de l'isonomie politique.

Or, avec la musique classique, on est face à des choses sacrées qui circulent peu et qui de ce fait ne pourraient pas jouer leur rôle en termes de fonction fondatrice du socius démocratique, de fonction instituante de l'humanisation au sein des sociétés démocratiques. Deuxième hiatus démocratique.

Des choses sacrées qui circulent peu ne fondent pas des sociétés démocratiques mais des sociétés hiérarchiques, aristocratiques. Ceux qui ont contact avec les choses sacrées sont au sommet de leurs pyramides. De fait, dans ce corpus, l'accord semble se dessiner sur le fait que le public de cette musique classique comme chose sacrée, n'est pas constitué du tout venant, mais de ces gens capables²⁵, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore. Cet état

23 Cf doc 3, p.1

24 Sophie Wahnich, *Libération* 2012, *op.cit.*

25 Cf doc 52, p. 1203

de fait se formule dans une forme amoindrie avec l'idée qu'il faut former les publics. C'est même là semble-t-il le grand projet national des politiques publiques : « développer différentes actions éducatives et culturelles », « proposer des actions culturelles et de sensibilisation adaptés à la diversité des publics », « favoriser l'accès à la programmation par tous les publics », « proposer des actions d'éducation artistique, en lien avec les services de l'éducation nationale », « développer une politique d'éducation artistique et culturelle destinée à favoriser l'accès à la programmation à tous les publics ».²⁶ etc.

Il s'agit bien sur d'élargir l'assiette de cette aristocratie, mais aussi de reconnaître alors qu'un hiatus existe pour des sociétés démocratiques entre la nécessité de reconnaître cette chose sacrée et l'impossibilité affirmée de la faire largement circuler. On aurait là une quadrature du cercle.

Notons cependant que cette approche qui sans être spécifiquement française sans doute, n'est pas celle de formations britanniques qui affirment que justement cette musique est un objet sacré, car il parle spontanément et donc sans formation préalable, à tout un chacun. Cette musique peut être reçue comme telle, dans l'évidence de « la » musique quelle que soit la personne. Ce ne serait justement pas affaire de goûts ou de savoir, mais seulement affaire de sensibilité humaine. Mettre à disposition du public cette musique serait révéler à chacun sa nature humaine. Ainsi le directeur du CBSO installé au Symphony hall de Birmingham affirme « qu'il croit que la musique parle directement à l'âme humaine », ici pas de formation proposée pour venir écouter Beethoven, Wagner ou Benjamin Britten. Ce sont les familles qui sont sollicitées pour avoir du « fun ». « Laissez nous vous distraire » leur est-il recommandé²⁷. La distraction n'est pas refoulée du côté du médiocre et du mercantile. Enfin, le rapport mercantile n'est lui-même pas rejeté « quand les temps sont difficiles, la grande musique ne perd jamais de sa valeur », ainsi sont sollicités et remerciés les financeurs. Pour autant la fonction culturelle de la musique n'est pas éludée : « La musique nous enrichit tous. C'est un cadeau qui change la vie, et je cherche à le partager avec vous ». Le sacré a-t-il disparu de cette conception de la musique ? Non, mais il est nommé par d'autres moyens : « l'enthousiasme. » Ce qu'il y aurait de sacré en ce cas, ce ne sont pas les objets en eux-mêmes, mais les émotions sacrées qu'ils engendrent. Ces émotions seraient présentes même dans un rapport ludique

26 Cf doc 1, pages 1 et 2, doc 2, pages 1 et 2, doc 3

27 Cf doc 58

et en partie marchand. De ce fait on assisterait bien à la reconnaissance du fait sacré, de l'économie du sacré dans le caractère festif de l'échange. Or, c'est bien connu, les objets sacrés sont parfois des objets luxueux et parfois des objets de peu mais, quels qu'ils soient, ils sont échangés dans la fête, lieu des émotions qui font lien, qui agrandissent les perspectives communes et de chacun, qui donnent le goût de vivre dans un lieu et non dans un autre, le goût d'être humain. La qualité de la musique classique pour les auditeurs, afin qu'ils puissent remplir leurs rôles, c'est bien d'être de la musique qui produit des émotions sublimes qui peuvent ainsi circuler et faire lien.

1.3 Un répertoire d'une séquence historique ouverte sur le présent

1.3.1 Une musique complexe

Si l'on entre maintenant par des approches métonymiques, la musique classique est bien singularisée comme relevant d'un travail artistique spécifique du fait de la « complexité grandissante »²⁸ de cette musique, et ce grandissant renvoie alors à une séquence historique ouverte sur le présent : les « œuvres orchestrales ou lyriques » composées « depuis la première moitié du XIXe siècle »²⁹, ou plus précisément des « œuvres de la période préclassique à la période contemporaine. », « des œuvres et créations », « des productions lyriques », « les œuvres du répertoire et la création contemporaine », « les œuvres lyriques du baroque au XXIe siècle »³⁰.

Cette séquence historique ouverte n'est pas nouée à un type de pratique d'écoute ou de modalité d'action des lieux dédiés à la musique. Les procédures de l'échange sacré sont de fait obliées au profit des modalités d'écriture de la musique en tant qu'elle est « complexe ». L'implicite de cette qualification du point de vue de l'échange sacré est la suivante : plus une musique est complexe plus elle a de valeur. On est loin du point de vue britannique où plus elle produit d'émotions plus elle a de la valeur. On présuppose que la complexité produit plus d'émotions ou des émotions plus sublimes. Tout ceci reste dans une conception continuiste de l'histoire du progrès qui rimerait pour la musique avec l'accroissement de cette dite « complexité ».

28 Cf doc 1, p.1

29 Cf doc 1

30 Cf doc 2

1.3.2. Des procédures de sacralisation hétérogènes

De ce fait les œuvres qualifiables relèvent d'un tri lui-même hétérogène. D'une part, celui établi par le passage du temps, ce qu'on appelle un répertoire patrimonial constitué par un consensus devenu quasi-indiscutable, établi par le temps écoulé. D'autre part, celui établi en fonction de critères et de logiques actuelles, qui relèvent soit du goût, soit de la technique d'écriture, soit d'une valeur patrimoniale accordée à tout objet de musique savante venant du passé. On constate ainsi que la musique dite « classique » est extrêmement hétérogène. En témoigne la formulation d'une des missions confiées aux orchestres du réseau national en région et aux maisons d'opéra du réseau national en région : « contribuer à l'élargissement du répertoire » « par une politique de commandes, de reprises d'œuvres et de recherches patrimoniales »³¹.

Avec la commande publique, il s'agit, semble-t-il à la lecture du document sur les centres nationaux de création musicale, de répéter avec l'argent public les gestes des mécénats antiques ou monarchiques³². Mais, les œuvres financées par les premiers, les chorèges, étaient ensuite soumises à un concours qui permettait de légitimer la qualification (concours de tragédie). Celles financées par les princes, les chapelles et les rois, ne prétendaient répondre qu'au bon plaisir du prince, ou de Dieu, seule mesure de toute chose. Cette commande semblerait aller à rebours du mouvement qui avait autonomisé de la commande d'Etat, l'opéra romantique. Ce dernier en particulier à Naples³³ avait brisé les frontières entre *opera seria* et *opera buffa*, entre public aristocratique et public plus populaire, répondant ainsi à des attentes spécifiques napolitaines, permettant à de nombreux corps de métier intermédiaires de prendre forme et de vivre d'un retour sur investissement. Les parties prenantes avaient alors produit un objet marchand. Il est aujourd'hui sacralisé.

La commande publique telle qu'elle s'actualise aujourd'hui et bien qu'elle relève de procédures classiques en République (formations de jurys experts) est souvent présentée dans la presse comme arbitraire et toute puissante.

31 Cf doc 1, p.2 et doc 2, p.1

32 Cf doc 3

33 Mélanie Traversier, *Gouverner l'opéra, une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, Ecole française de Rome, 2009

Certes, ces jurys sont les plus justes possible, mais ils demeurent peu lisibles pour le public. Ce dernier quand il est critique, considère que ces jurys concentrant le pouvoir de distribuer l'argent public qui va permettre que de nouvelles pièces musicales soient composées, reproduisent de fait un geste monarchien sans disposer d'une légitimité suffisante. La critique parfois acerbe (polémiques sur la supposée faveur donnée à la musique a-tonale) semble arc-boutée au fait que la question du retour sur investissement, qui dirait quelque chose de la réception par un public vaste, ne peut pas être envisagée, car ce serait reconnaître la valeur mercantile de ce qui ne doit pas l'être (co-produire avec des investisseurs privés suppose en effet du retour sur investissement).

Dans le geste risqué, le risque semble pris par la communauté nationale sans que cette dernière puisse se sentir reconnue. Nul concours public, qui rassemblerait un vaste public comme dans la démocratie grecque, ne conduit au « profanare » de cette dépense, rendre au public ce qui lui revient. Il faudrait donc éclairer les conditions de ce « profanare ». Or, dans la fiche technique éclairant l'aide à des compositeurs, on apprend que l'aide ne peut exister que si l'objet composé a déjà un lieu pour être joué. Cela revient à faire intervenir en amont de l'Etat, les structures de programmation et ainsi à proposer une autre procédure plus disséminée de critères de choix. Certes cette commande d'Etat sacralise, dans des jurys qui ne peuvent pas être parfaits, mais *a posteriori*. L'Etat, au travers des jurys sacralise en fait une part des choix formulés par les programmeurs et vient finalement valider le défrichage qu'ils auront effectué. Ces programmeurs peuvent être les directeurs des centres nationaux de création musicale qui de fait organisent un grand nombre de concerts. Est-ce pour autant une évaluation démocratique ? Si l'on considère que les jurys pour recruter ces directeurs et ceux qui viennent ensuite reconnaître leurs choix sont établis selon des critères républicains équivalents à des jurys d'autres corps de métier : oui. Si l'absence d'arbitraire est en matière de création impossible, il est bien ici soumis à des procédures qui le contrôlent. Les textes apparaissent cependant particulièrement opaques sur ce qui se passe après, et silencieux sur le rôle de l'Etat quant aux articulations entre le moment de la commande et le moment de la diffusion. Sans une meilleure lisibilité des procédures dans les textes réglementaires et dans l'espace public ces subventions risquent de continuer à produire des polémiques impossibles à résorber. De fait aucun texte juridique fort ne peut vraiment démontrer avec force le contrôle de l'arbitraire. Il reste souvent implicite.

1.3.3 Produire du sacré est un geste polémique

•La musique savante contemporaine

Selon Jacques Bonnaure « la musique contemporaine est devenue une minuscule niche marginalisée de plus en plus méconnue, sinon inconnue du public cultivé lui-même. (...) Aujourd'hui imaginez qu'il n'y ait plus aucune création pendant un an ou deux (tonale ou non) ça ne secouerait pas la société. »³⁴ Selon lui cette musique de commande, quelle que soit sa qualité, n'intéresse que les musiciens et est en dehors « du champ social réel ». Cette disqualification du financement d'une « niche » laisse de côté les expériences musicales ouvertes au public dans des lieux originaux bien fréquentés depuis longtemps comme le festival de musique contemporaine à Strasbourg, Musica, bien installé et qui décevrait son public comme peut décevoir pour des amateurs un festival de rock si rien ne s'y produisait de nouveau. Elle néglige des lieux qui se présentent eux-mêmes comme « insolites » telle cette salle à Marseille rue Grignan qui ouvre ses portes à tous et gratuitement pendant ses répétitions³⁵. Il s'agit là d'un geste fort d'un *profanare* qui repose sur l'idée d'institutions civiles fraternelles et hospitalières (la structure parle de sa fonction comme d'une table d'hôte) et qui est loin d'être en rupture avec le champ social car le quartier est de fait convoqué dans cette entreprise ouverte.

Ce journaliste qui prend appui sur l'idée que l'argent public dans une logique démocratique relève de la distribution équitable et non du geste tout puissant est loin d'être clair. Lorsqu'il affirme qu'il faudrait « renoncer aux anathèmes et respecter des équilibres », l'absence de précision sur les-dits équilibres rend l'argumentation obscure et finalement peu pertinente. S'agit-il d'équilibrer musique tonale et atonale ? Ou de soutenir des musiques de genres multiples mais inscrites dans cette perspective savante que ce soit du jazz, du rock, ou de la world ? S'agit-il de ne financer que la musique classique consensuelle ? La véhémence du propos semble finalement tourner court.

La question conséquente non résolue est celle de savoir qui peut déclarer un objet sacré en régime démocratique et qu'est-ce qui produit du sacré ? Comment distinguer la sacralité de la sacralisation ? Est-il légitime d'inclure

34 Cf doc 54

35 Cf doc 41

un objet présent dans cette économie du don ? Là aussi aucune solution ne semble trouvée. Le présent n'est peut-être pas possible à sacraliser. Dans ce cas la manière d'associer création contemporaine et répertoire consensuel peut paraître illégitime.

Lorsque le Panthéon a été créé, nombreux ont été ceux qui conseillèrent de ne pas statuer des vivants et par conséquent de ne pas faire entrer au Panthéon des morts trop récents. Il fallait laisser la postérité juger des qualités de ce que les supposés grands hommes avaient fait et produit. Dans ce temps ouvert, la postérité comme juge est de fait manquante. On pourrait rétorquer que dans d'autres domaines les fameux concours existent et qu'ils ne sont pas des garanties bien solides, que ce soit la palme d'or au festival de Cannes ou les prix littéraires. Certes, il n'y a pas moyen là de savoir si le sacre est légitime, pérenne ou éphémère, mais ce moment événementiel a pour lui de produire ce « profanare ». Les lecteurs des prix littéraires en font de fait une porte d'entrée. Nombreux sont ceux qui vont voir certains films parce qu'ils ont eu la palme quitte à en être déçus, mais du moins pour être au courant et se faire une opinion. Chaque jury année après année réélabore ses critères.

• *La sacralité patrimoniale*

D'une manière analogue, la-dite recherche patrimoniale sacralise à rebours, ce que la postérité avait relégué. Le passage du temps semble donner de la valeur à des partitions oubliées sans qu'il soit besoin de légitimation par le public. Au nom de quel critère sinon ce passage du temps ? Il est difficile de le comprendre dans le corpus fourni. Cela ressemble plutôt à un processus antiquaire, où tout ce qui est vieux est déjà une relique, et que la quête des reliques fait effectivement partie de la geste sacrée.

Reste le fameux répertoire consensuel, qui lui-même suppose reprises, objets incontournables et relégations implicites dans un remaniement constant sinon du répertoire, du moins de ses usages. Ce répertoire existe mais il est aux prises avec un présent qui lui distribue encore les indices de valeurs, de complexité ou de facilité, de goûts popularisés ou aristocratisés. Bref si la musique relève des choses sacrées, la séquence historique ouverte sur le présent fait qu'on ne cesse de discuter, voire de discuter âprement, du crédit qu'il convient d'accorder à cette valeur sacrale et *in fine* des moyens financiers que cela accorde aux créateurs.

1.4. La musique classique rendue présente essentiellement par son répertoire

De fait lorsqu'on observe les documents qui présentent les programmations, la musique dite classique est reconnue à travers un répertoire. Celui-ci est finalement assez restreint et semble fonctionner comme une signalétique. De ce fait les directives demandent aux structures nationales « d'abord l'ensemble du répertoire, de la période baroque à nos jours, incluant régulièrement des commandes à des créateurs ». Mais du côté du public tout n'a pas la même valeur signalétique, comme en témoignent les manières de présenter la programmation par les structures. Du point de vue des gens qui rédigent ces présentations de programme, il y a ce qui est attendu par le public et ce qui est demandé par les directives et qui suppose des petites explications pour un public qui pourrait se détourner de ce qu'il ne connaît pas. Il faut classiquement faire l'article, le convaincre de s'intéresser et de venir écouter même ce qu'il n'a jamais entendu. Nous avons donc affaire à un répertoire normé par la règle étatique, mais présenté comme une signalétique. Nous prendrons l'exemple canonique de l'Opéra de Paris³⁶, même si, bien sûr, d'autres exemples pourraient compléter le propos.

A l'Opéra de Paris, *Le couronnement de Poppée* de Monteverdi, *Così fan tutte*, la *Clémence de Titus* de Mozart, *Alcina* de Haendel, *L'italienne à Alger* de Rossini, *Aïda* et *la Traviata* de Verdi, sont présentés d'évidence dans le document adressé au public.

Les Puritains de Bellini, *La Fanciulla del West*, demandent plus d'explications, car ces œuvres avaient dit-on « disparu depuis longtemps de l'affiche » ou n'y étaient pas encore entrées (« entrera enfin au répertoire »). Il faut alors comparer avec du connu, Strauss et Debussy sont appelés à la rescousse, ou encore *la Bohème* ou *Butterfly* afin de fournir des points de comparaison et au passage de dire qu'il s'agit pour les deux derniers d'opéras « sublimes et populaires », ce qui implicitement fabrique avec le reste de la programmation, d'une part une conception aristocratique du répertoire, fût-elle moins sublime, d'autre part un populaire qui n'a ses droits d'entrée que s'il est sublime. Certes il s'agit de répondre au cahier des charges de s'adresser à tous les publics, mais cela témoigne également de cette logique de classement.

L'hétérogénéité actuelle du répertoire joué fait ainsi voisiner des effets d'initiés, ceux qui ont accès depuis longtemps à ces choses sacrées et qui de fait constituent le plus souvent une « élite » sociale, et des effets de novices qui ne connaissent pas encore tous les secrets de la mystique et même de la pratique et à qui l'on s'adresse justement pour les initier. Ce qui me paraît

36 Cf doc 24-2

intéressant c'est que finalement cette hétérogénéité permet de dire aux initiés qu'ils ne le sont que d'une manière discontinue et de dissocier ainsi classement social et noviciat.

Enfin la dimension d'objet marchand n'est pas complètement absente quand certaines pièces très connues demandent à être valorisées par les noms du directeur musical (Phillippe Jordan) et des metteurs en scène (Olivier Py, Benoit Jacquot ou Robert Carsen) qui doivent surprendre par une nouvelle mise en scène un public qui sinon pourrait être blasé. Il s'agit de *Alceste* de Gluck, *d'Elektra*, de *La Flûte enchantée* sans que les compositeurs soient nommés, de *Tristan et Isolde* de Wagner.

La musique classique est bien à ce titre cet objet mouvant, entre sacre consensuel du temps pour un répertoire connu et partagé par un public averti, sacralisation par la geste contemporaine et il faut former même ce public averti, et objet marchand où l'écoute est un espace de plaisirs et de découvertes qui sont inscrites du côté de la connivence (« nous parlerons l'italien, nous connaissons Titien et Véronèse), du goût (« les amateurs de chant romantique »), de la découverte et de la surprise des sens (« ensorcellement », « fête », « flamboyant », « aventure du bout du monde », « fureur »), enfin du côté de l'apprentissage culturel, (« une leçon de musique, « science de l'orchestration »), mais aussi des savoirs sur l'histoire de la réception où le public présent pourrait retrouver les sensations du public passé. *Les Puritains* nous dit-on « avaient fait fureur à Paris ».

Nous reviendrons sur l'analyse des éditoriaux des responsables de structure dans l'analyse que nous ferons des temporalités de la musique classique.

II. Comment parle-t-on aux/des publics de la musique classique ?

1. L'entre-soi

1.1 *Nos spectateurs/ les autres*

Cette conception que nous venons d'évoquer d'un répertoire qui fonctionne comme une signalétique n'est pas voilée par les rédacteurs lorsqu'ils appartiennent au monde de la musique. Le directeur artistique de l'Opéra de Marseille présente son programme en parlant de « titres qui font écho chez *nos spectateurs* et qui seront pour *d'autres* autant d'invitations à la découverte. »³⁷ L'imaginaire est ainsi structuré par un dedans et un dehors,

37 Cf doc 28

nous et les autres. Les 1800 places sont sans doute occupées par des membres du « nous » et par d'autres. A ce titre dans l'imaginaire de ce directeur, la musique n'est pas encore partagée par tous les publics mais sans doute imagine-t-il qu'elle puisse devenir partageable quand tout le monde saura reconnaître cette signalétique qui pour le moment relève bien de l'entre soi. Le maire de la ville parle de « Grand répertoire », et la conseillère municipale déléguée à l'Opéra, « d'œuvres de grande qualité », « d'ouvrages du répertoire » et évoque l'opéra comme « un fleuron de la politique culturelle de Marseille », le maire d'un « opéra digne d'une grande métropole. » L'opéra opère ainsi un classement et est opérateur de classement entre villes qui peuvent s'en enorgueillir. Il y a ainsi également l'entre soi des villes qui disposent d'un opéra. A Bordeaux, dans la langue du maire, la nouvelle salle de concerts « offre à l'orchestre National Bordeaux Aquitaine une salle *digne de son rang* .»³⁸ Il évoque un nouveau « temple de la musique classique ». Le public nommé par le directeur artistique est quant à lui adéquat à cet entre soi que nous essayons de décrire, il parle à un public déjà constitué et qualifié « notre ambition demeure, répondre à votre exigence et à votre sensibilité. » Si l'élargissement du répertoire est au rendez-vous de l'auditorium (musiques actuelles et jazz), rien ne laisse présager qu'on attende un nouveau type de public.

A Angers Nantes Opéra, initiative de mutualisation, ce « nous et les autres », s'exprime d'une autre manière, il s'agit « d'allier excellence artistique et service public »³⁹, comme si le service public n'était pas le garant ordinaire, « normal » pourrait-t-on dire, au sens qu'il est la norme de l'excellence en la matière avec ses musiciens permanents...A Lyon, le maire, à propos de l'orchestre symphonique de Lyon, parle « d'exigence », de « grandiose », de « brio » et quand le directeur musical parle des différents publics, on ne sait s'il s'agit d'une hiérarchie ou d'une simple description, mais là aussi chacun semble avoir une place assignée : « tous les publics, petits et grands, mélomanes confirmés ou curieux d'un soir qui pousseront la porte de l'auditorium pour la première fois. »⁴⁰ On sent bien que ces derniers sont rares et qu'il s'agit là d'un geste audacieux, s'aventurer sur des terres inconnues.

Ce partage est de fait souvent intimidant car cette culture d'initiés est rendue illisible pour les non-initiés. Ainsi certaines œuvres ne sont citées que par

38 Cf doc 31

39 Cf doc 29

40 Cf doc 32

leurs titres sans faire référence à des compositeurs, chacun est supposé le savoir. Les solistes invités sont rarement connus de ceux qui ne partagent pas déjà cette culture et les programmes donnent souvent le sentiment qu'il est normal de les connaître quand on veut pousser les portes de l'auditorium. Le sentiment dans cette expression c'est que ce « curieux », cet « aventureux », va rentrer dans un monde avec des codes qu'il ne connaît pas, risque de ne pas y trouver sa place si une initiation ne l'y a pas préparé. A ce titre, on est très loin du modèle britannique qui invite tout un chacun à faire ce pas en répondant à toutes sortes de questions pratiques qui facilitent ce passage et déconstruit ces fameux codes. Du « dress code », aux « queues aux toilettes » la série de questions-réponses proposées par le London symphony orchestra⁴¹ est une véritable entreprise de désacralisation, afin de pouvoir effectivement rendre au public ce qui lui revient, le fameux « profanare ».

A contrario, la mobilisation d'une culture d'élite dans la présentation des programmes français, non pas pour la rendre accessible mais pour fabriquer ce sentiment d'appartenir au monde qui sait, est de fait dissuasif. Ce monde de happy few se reconnaît comme dans un miroir lorsqu'on lui parle « d'artistes d'exception », le monde exceptionnel rencontre les gens exceptionnels...Le site de l'orchestre de Bretagne suppose ainsi que ses lecteurs savent différencier la manière de diriger de différents chefs, certains très connus comme Leonard Bernstein, ou Pierre Boulez, d'autres moins comme Esa Pekka Salonen⁴². Il s'agit d'interroger le nouveau directeur musical sur ses imaginaires d'interprétation et d'adéquation entre interprétation, œuvres et style de chef...Des sortes d'œnologues de la musique, parlent ici de « manière linéaire » d'un chef « imprégné d'une énergie » « très XXe siècle ».

Certes, le même genre de phénomènes d'entre-soi existe sans doute pour d'autres genres musicaux. Mais l'entre-soi lorsqu'il s'agit de maintenir une culture propre a vocation à empêcher que ne s'efface un particularisme culturel, ou à constituer un tel particularisme. Lorsqu'il s'agit d'un entre-soi qui concerne un objet dont la vocation affirmée est d'incarner la musique dans une acception universelle, il devient une confiscation qui prive le public, c'est-à-dire l'espace public universel tel qu'on le conçoit comme espace de la critique dès le XVIIIe siècle, de pouvoir opiner et se former à son écoute.

La présentation de l'Ensemble inter-contemporain s'adresse quant à elle à un

41 Cf doc 57

42 Cf doc 33

public supposé connaître parfaitement la musique et supposé être d'accord sur des normes très précises tel que « l'univers de Bach, référence absolue de la musique occidentale »⁴³. Il sera ainsi capable de s'aventurer dans les linéaments « de l'étonnement, du plaisir, de la réflexion » face à des œuvres créées pour la première fois. Mais même pour ces initiés, il faut réunir de bonnes conditions, celles de ce qui est nommé comme contexte : « le plus souvent la réussite de la rencontre du public avec les œuvres dépend du contexte dans lequel elles sont présentées ». Ce contexte pourrait relever de la médiation, mais le plus souvent il est entendu comme contexte de programmation. Une œuvre ne pourrait s'entendre que bien entourée par des sortes de co-œuvres qui résonnent avec cette création. On a certes pris aussi l'habitude de présenter des tableaux avec leurs précurseurs mais cela suppose qu'aucune invention, toujours Janus, ne pourrait être reçue sans ce savoir sur les précédents, ou ceux avec lesquels elle est connectée. C'est laisser peu de place à une réception qui serait, même avec la musique contemporaine, plus directe. On sait pourtant qu'elle existe car des expériences innovantes confrontent des publics qui sont éloignés des points centraux à des orchestres qui se déplacent. Or ces publics sont bien au rendez-vous et d'une manière fort attentive. C'est là un pari mené dans le Nord et en Bretagne avec succès. Enfin là encore, malgré l'évidence d'un public spécifique, l'ensemble intercontemporain affirme incarner la musique de notre temps, reléguant les autres pièces musicales de la musique classique dans l'espace antiquaire du patrimoine. *A contrario*, le Melisson d'Albi offre à des cohortes d'enfants la possibilité de se saisir de la pratique électroacoustique.⁴⁴

1.2 Des conservatoires pour qui ?

Deux communiqués émanant d'associations de directeurs de conservatoires CDF (Conservatoires de France) et l'UNDC (Union nationale des directeurs de conservatoires) font partie du corpus. Ils réagissent au rapport remis par Didier Lockwood qui avait été chargé de « formuler des propositions visant à généraliser les nouvelles approches fondées sur le décroisement des esthétiques, la valorisation de l'écoute et l'accroissement des pratiques musicales collectives ».

Les deux associations sont déçues par ce rapport Lockwood.

43 Cf doc 35

44 Cf doc 36-2

L'association *Conservatoires de France*, qui souhaite promouvoir au sein des conservatoires une « intelligence collective » considère que le travail « (r)évolutionnaire » effectué depuis vingt ans n'a pas été pris en compte. Leurs maîtres mots sont déjà « ouverture à tous les publics », « nouvelles technologies », « imagination », « création », « excellence culturelle et technique »⁴⁵, et ils affirment le lien nécessaire entre pratiques artistiques, théoriques et historiques. De ce fait ils déplorent des préconisations anciennes et pour nombre d'entre elles, déjà effectives. Pour les rédacteurs de ce communiqué, le rapport plaque des idées obsolètes sur les conservatoires et leurs pratiques par méconnaissance des textes réglementaires associant trois ministères : culture, jeunesse et sport, éducation nationale. Ceux qui ont rédigé ce rapport Lockwood n'ont finalement pas pris la mesure des transformations radicales qui habitent ces lieux et qui ont été préconisées à l'initiative du ministère de la culture. La transversalité avec la danse, le théâtre, les arts plastiques n'a pas pu être observée car les rapporteurs ont « décliné des invitations ». Le communiqué accuse le rapport de propager des poncifs dépassés, ceux selon lesquels les conservatoires obligeaient à faire du solfège (devenue depuis 1976, formation musicale) avant de toucher un instrument...ceux selon lesquels les conservatoires refusaient les musiques populaires de tradition orale. En somme, cette association est plutôt en accord avec l'orientation du rapport mais déçue de ne pas voir reconnu le travail effectué, déçue de ne voir aucune proposition nouvelle. Un tel rapport rend de fait invisible le long travail effectué en concertation avec l'Etat et les collectivités publiques territoriales.

Les directeurs de conservatoire de l'UNDC ont également fait un communiqué pour protester, mais il s'agit ici de protester sur l'orientation elle-même du rapport. Ils s'offusquent de voir encore et toujours préconisée la démocratisation, alors que, selon eux, le coût d'accès au conservatoire étant très modique, elle est déjà accomplie. Ils ne voient donc, dans ce désir renouvelé de démocratisation, qu'une volonté « démagogique » de faire également du conservatoire le lieu des « musiques commerciales »⁴⁶.

Peut-on entrer dans la musique par autre chose que la musique classique quand on ne souhaite pas devenir professionnel, et même si l'on souhaite devenir professionnel ? Certes la guitare électrique et donc le rock sont finalement souvent enseignés mais un rock qui est pourtant taxé bien souvent

45 Cf doc 15

46 Cf doc 16

de musique commerciale...Il y a là une contradiction de fait. Est-il démagogique ou démocratique d'enseigner la musique des groupes de rock qui sont effectivement bien installés sur un marché de la consommation marchande ? La définition que nous avons donnée du sacré hante cette association de conservatoires...Tout un paragraphe est consacré à dénier le caractère populaire de ces musiques commerciales au sens que ce mot peut aussi avoir : une musique popularisée, et non pas écrite par le peuple comme celle des traditions populaires.

Le rock pour les directeurs de l'Undc, c'est « une myriade de modes commerciales. » La comparaison peut être faite avec la littérature : enseigner le rock, ce serait faire lire des bandes dessinées à la place de Baudelaire, Balzac et Montaigne. Mais l'enseignement actuel de la littérature connaît de fait les mêmes débats, lire à la manière de Pennac pour trouver une porte d'entrée par la joie et le plaisir et rencontrer un jour Baudelaire ou pas, ou entrer par la porte plus étroite de la culture lettrée. Il s'agit bien sûr du sempiternel débat sur la démocratisation et ses formes légitimes. Nous y reviendrons.

Dans cette association, le refus de partir du présent vécu de ce supposé public de tout-venants conduit à disqualifier la nécessité d'un certain régime de temporalité où seul le présent est malgré tout commun au double sens de vulgaire, ordinaire et appartenant à tous. Passer du commun à l'historicité, c'est effectivement un travail et cela vaut la peine de tenir compte de ce premier passage du présent vers le passé, qui permet de revenir lesté ensuite vers le présent pour le nourrir des choses rencontrées et ainsi s'inventer une trajectoire singulière future. Si la case « présent » est absente, la curiosité ne repose pas sur une expérience sinon celui d'un code social. A ce titre peut-être que la musique aide à devenir « bon élève » comme le rappelle cette association, mais l'expérience montre que ce sont surtout de bons élèves qui sont inscrits au conservatoire par des parents très attentifs à la scolarité de leur enfants et à leur formation y compris musicale. Ces parents attentifs peuvent bien sûr appartenir à tous les mondes sociaux mais il se trouve qu'ils appartiennent en majorité à des mondes déjà cultivés qui souhaitent une certaine reproduction.

On constate ainsi que cette incompréhension entre les rédacteurs du rapport et l'UNDC ne repose pas sur un non-partage de désir de démocratisation mais sur une conception différente de la démocratisation.

Dans une logique qui ne serait plus celle de l'entre-soi, la question est bien de penser les circulations, d'où la nécessité de partager un même lieu, le

conservatoire, sans jugement de valeur, car qu'est-ce qu'un département rock dans un établissement où le directeur considère que c'est une pratique commerciale, sinon un sous-département ? Nous n'avons pas eu accès au rapport lui-même, mais ce qui nous a paru important, c'est de souligner finalement que la conception valorisée de la musique par l'UNDC est bien celle d'une musique classique, complexe, élevée et patrimoniale à partager avec tous si tous acceptent de la désirer comme telle et non de désirer d'abord d'autres formes musicales, fussent-elles faciles, ordinaires et actuelles. Ceci introduit à la nécessité de penser cette notion de démocratisation et au ressenti qu'elle reste nécessaire, comme semble l'affirmer le rapport Lockwood.

2. La démocratisation nécessaire

2.1 Démocratisation / populisme

Le débat que nous venons de décrire en ce qui concerne la démocratisation de l'accès à la formation musicale est celui qui conduit à opposer les tenants d'une culture d'élite à diffuser vers les classes sociales qui n'y ont pas spontanément accès, aux tenants d'une valorisation des cultures dites populaires qui seraient de ce fait dotées de moyens pour pouvoir exister à égalité avec la-dite culture d'élite. Nous avons également vu que les choses pouvaient se complexifier, car la-dite culture populaire pourrait être une porte d'entrée pour accéder à toutes les musiques, de la même façon que la musique classique, sa complexité, son langage pourraient aussi influencer les-dites musiques populaires. Ce partage entre musique patrimoniale classique, écrite et musiques populaires plus orales, actuelles est lui même objet de débats et de critiques. La pomme de discorde est le reflet du dissensus sur ce que chacun estime être l'horizon démocratique comme horizon d'égalité.

Si l'on en croit le discours des directeurs de conservatoire de l'UNDC, il ne faut plus que le classement social en tant qu'il produit des limites financières demeure un obstacle. Or les conservatoires ayant des tarifs en fonction du revenu disponible, la démocratisation est pour eux chose faite. C'est bien sûr mettre de côté la notion d'héritage social et d'habitus, mis en lumière par les sociologues, très tôt avec Pierre Bourdieu⁴⁷. Or malgré toutes les critiques faites à la désespérante détermination bourdieusienne qui nie la possibilité pour un

47 Pierre Bourdieu, *Les héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, éd.de Minuit, 1964

sujet d'être libre au point de pouvoir vraiment échapper à ses déterminations, elle n'a jamais vraiment été démentie. Il n'empêche que si l'on n'échappe pas complètement à ses déterminations, on peut aussi s'inventer une trajectoire propre avec ses déterminations, être partie prenante d'une société dite critique⁴⁸ et non plus être le simple jouet de la domination culturelle quelle qu'elle soit, où qu'elle soit.

La démocratisation consisterait alors à mettre à disposition de chacun les portes d'entrée qui permettraient ces trajectoires propres en les traitant à égalité. Nous venons de voir que cela n'avait rien d'évident du moins pour l'UNDC, qui considère qu'entrer dans la lecture et la littérature par la bande dessinée, c'est finalement ne pas y entrer mais risquer de demeurer dans l'antichambre des grands auteurs. Et de rabattre tout ce qui n'est pas musique classique sur cette antichambre piège. Nous avons également pu voir que dans cette question se jouait aussi le rapport entretenu avec l'historicité des objets musicaux. Le refus de la chronologie à rebours est bien un rejet de la possibilité de trouver d'autres portes d'entrée par le présent, non pas le présent de l'éblouissement de la découverte de Bach par une première écoute, mais le présent de l'expérience musicale commune par la radio, le cinéma, la publicité, toutes musiques considérées par ces tenants de la musique classique comme étant à peine de la musique, comme objets de commerce qui ne peuvent humaniser.

Pierre Boulez dans *Eclats* affirme que la démarche qui mettrait à égalité toutes les musiques dans un relativisme généralisé propre à la postmodernité relève du mépris, de la facilité et donc du populisme. « C'est comme si au lieu d'inviter des gens dans un restaurant de qualité, on leur donnait deux Macdo, et tout serait parfait. Ce qui est pénible dans ce populisme c'est le mépris. »⁴⁹

Si le geste consiste à donner des nourritures musicales médiocres pour satisfaire un habitus social qu'il admet, sans doute y a-t-il mépris, mais si le geste consiste à montrer qu'il y a de la qualité dans tous les genres musicaux, alors la question est posée différemment. Enfin si l'accès à un genre musical permet d'accéder à plusieurs autres genres, la démocratisation serait effectivement forte. C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle parvient malgré tout Nattiez dans son encyclopédie de musicologie. Ne mépriser aucun genre mais reconnaître qu'il faut bien avoir un point de vue critique sur la qualité

48 Luc Boltanski, *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.

49 Cf doc 49, p.259

au sein de chacun des genres, même si en matière d'esthétique, elle est difficile à normer. Nous savons que ce ne peut être ni seulement ce qui plait unanimement, ni seulement ce qui est complexe...Il n'empêche que Nattiez n'évite jamais l'opposition binaire entre essentialisme et relativisme qui le conduit à ne pas poser la question du commun par l'appropriation commune, mais seulement par la reconnaissance commune du « beau » essentialisé⁵⁰.

L'imaginaire de la démocratisation a, nous le savons, d'abord été de faire accéder le plus grand nombre à la culture classante, dite grande, souvent patrimoniale à la manière du ministère de la culture de Malraux, puis elle a consisté à reconnaître la valeur des cultures dites populaires, nous en serions à une troisième étape qui consisterait à pluraliser les manières d'accéder à des cultures subjectivantes car imprégnées elles-mêmes de cette exigence de subjectivation (penser par soi-même, être transformé par ce qu'on nomme au XVIII^e siècle, la raison sensible et aujourd'hui les intelligences sensibles), dans des trajectoires variées. Trajectoires qui associent différents types d'écoutes et différents types de pratiques.

De fait, ces différentes conceptions cohabitent dans l'espace public et produisent des débats qui sont finalement devenus vains et aboutissent à des dialogues de sourds. Le mépris élitiste qui était adressé à un groupe social semble désormais adressé à un type de répertoire d'arguments. Ceux qui réclament l'égalisation des cultures sont qualifiés de « populistes ». On semble dans l'impasse par l'incapacité à accepter de faire tenir ensemble cette demande d'égalisation par un axe vertical et un axe horizontal. Sans la verticalité, les mondes populaires sont assignées aussi à leur supposée identité populaire, sans horizontalité reconnue, la musique dite classique continue à perpétrer des hiérarchies implicites. Ensemble, horizontalité et verticalité peuvent produire un espace qui deviendrait enfin commun dans la multiplicité des trajectoires possibles. Là est sans doute l'objectif d'une démocratisation accomplie. Essayons de repérer où en sont aujourd'hui ces répertoires d'arguments et tentons d'en mesurer l'effectivité pratique.

2.2 La perspective d'une diffusion de la musique classante

La perspective Malraux, se heurte aujourd'hui à ses limites, la question de ceux qui veulent poursuivre cette ambition est de trouver les moyens d'attirer de nouveaux publics. Dans la langue de Boulez « les orchestres ne peuvent pas vivre sur des schémas qui sont progressivement obsolètes. L'orchestre

50 Cf doc 51, p. 1208

doit progressivement se transformer en une institution plus flexible pour un nouveau type de programme qui attirera un public très différent »⁵¹. Boulez semble déplorer la sclérose des publics de mélomanes qui ont des goûts très cloisonnés, leurs goûts spécifiques et leurs allergies. Selon lui la distinction (le public distingué) relève trop souvent de cette sclérose, quand les snobs aussi snobs soient-ils ouvrent des barrières. Il prône une mixité liée à l'histoire du Domaine musical, mais mixité toute relative, différents âges, différents champs artistiques et lettrés, mais tout de même une catégorie sociale finalement peu hétérogène.

De ce fait la question de la démocratisation repose selon Boulez sur l'éducation et plus particulièrement l'éducation dès le premier âge (école maternelle). Il faudrait avoir mis en contact les enfants avec les univers musicaux complexes très tôt pour qu'ils puissent en avoir les effets tout au long de leur vie d'adulte. Cette expérience selon lui ne peut passer par la musique enregistrée, elle doit être une écoute en situation car même les mélomanes n'écoutent pas les musiques enregistrées dans la même concentration que les concerts.

Or pour rendre accessible le concert, Boulez a conçu à New York des « rug concert »⁵², pas de placement, pas de classement, l'orchestre au milieu de la salle philharmonique. Les auditeurs pouvaient voir les musiciens qui en étaient « stimulés ». C'est sur ce modèle qu'est conçue la nouvelle salle philharmonique de la Villette réalisée par Jean Nouvel. La salle doit renouveler les pratiques d'écoute et mettre un coup d'arrêt à l'érosion de l'écoute en concert, empêcher que l'orchestre ne se meure, le populariser.

Sur cette question d'une popularisation qui serait davantage interclassiste, il insiste sur les modalités éducatives y compris grand public par la télévision. Il oppose la manière française indigeste car ne ménageant aucune pause pour le public et ne proposant aucune médiation qui permettrait à chacun de trouver justement sa porte d'entrée et la manière britannique qui transforme l'objet musical complexe en feuilleton attendu⁵³, avec une présentation pour chacun des épisodes. Des taux d'écoute infinitésimaux en France, des taux d'écoute qui battent les records pour dix semaines d'écoute en Grande-Bretagne.

Ce type de démocratisation suppose de prendre au sérieux le travail éducatif précoce comme subversion des déterminations sociales, des habitus et la

51 Cf doc 49, p.260

52 Cf doc 49, p. 265

53 Cf doc 49, p. 264

nécessité de travailler les médiations.

A contrario Boulez ne croit pas à la rencontre par simple exposition, celle décrite par Jacques Rancière lorsqu'il affirme que quiconque peut être accessible à la beauté d'une œuvre s'il y est exposé, que les trajectoires d'appropriation esthétiques finalement sont plus des moments de choc de singularité et d'universalité. Ce choc peut-il être organisé ? Là est sans doute la question, car la rencontre suppose non d'avoir été éduqué mais d'être débarrassé des écrans normatifs posés par l'éducation. Boulez ne veut pas faire « la dame de bienfaisance » en allant jouer dans le Cantal. Certes si la chose est pensée dans ces termes, le risque d'échec est sans doute fort. C'est cependant ce qui est tenté à Lille et aussi à Angers Nantes Opéra.

2.3 Reconnaître toutes les musiques et toutes les trajectoires

Le document d'orientation politique de la fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture (FNCC) de janvier 2013, affirme que la politique de l'offre culturelle est forte désormais mais qu'il faut y adjoindre une politique de l'écoute et de la reconnaissance des droits culturels. L'impératif de préservation de la diversité des expressions culturelles de l'Unesco sert de point d'appui à l'argumentation. Or, ici il ne s'agit nullement d'offrir un Mac do, mais de donner aux populations les moyens de s'approprier leur histoire soit pour la prolonger dans un régime de tradition, soit pour pouvoir s'en dégager. Il s'agit de promouvoir ce qu'on pourrait appeler une auto-institution de la culture mais en lui donnant les moyens de cette auto-institution. Il faudrait partir des communautés de sensibilité, voire de chacun, pour promouvoir d'un même mouvement les pratiques amateurs d'interprétation, de création, d'écoute sans pour autant négliger l'appropriation des dites grandes œuvres. Il s'agit donc de promouvoir non une éducation, mais une possibilité d'exercer très tôt son sens critique musical. Le regard porté sur l'ère Malraux s'appuie sur les verbes « admirer, adhérer, recevoir » quand l'ère actuelle serait portée par « faculté de juger, d'aimer, d'inventer ». Il s'agit ainsi de reconnaître la légitimité de toutes les pratiques, « manifestations publiques de la sensibilité »⁵⁴. L'objectif de démocratisation est alors explicitement une lutte contre l'arasement des imaginaires au profit d'une seule norme de goût commercial déployée par les industries culturelles. Il s'agit de lutter contre « l'indistinction », la sérialisation aurait-on dit dans les années 1970. Pour accomplir cette tâche, il

54 Cf doc 6

s'agit de valoriser l'autonomie des territoires dans un dialogue constant avec un ministère de la culture reconnu. L'association des régions de France parle quant à elle de « république culturelle décentralisée. »⁵⁵

Nous retrouvons cet argumentaire dans la contribution SMA du projet de loi d'orientation pour la création. Notons que dans ce document « les cultures patrimoniales et créatrices » sont mises sur le même plan, celui de choses sacrées « fondamentalement non marchands » ou « bien commun de l'humanité ». Le vocabulaire est celui de la « dignité humaine », « de la « liberté artistique », de la « diversité culturelle »⁵⁶, ici encore l'Unesco n'est pas loin. Enfin, dans le document stratégique de l'AFO, le chapitre qui ressort des valeurs partagées, reprend la même conception de la démocratisation culturelle.

L'ensemble de cet argumentaire témoigne d'une réflexivité politique d'envergure, l'écueil ordinaire de culture de repli est évité en affirmant que cette auto-institution de la culture par ceux qui la vivent ne suppose pas le maintien d'une tradition figée mais au contraire sa réinvention vivante voire son dégagement. On est loin des risques dits communautaristes. Ici les particularismes bien compris visent à maintenir des singularités sans en faire des lieux d'enfermement. La notion de République culturelle décentralisée joue sur un imaginaire où il ne s'agit pas de fabriquer une juxtaposition de groupes mais bien un espace de circulation et de métissage des particularismes dans l'espace commun, ici encore loin de tout isolat culturel. Enfin la décentralisation n'est pas nouée à la constitution de fiefs de plus petite échelle mais bien à des possibilités d'auto-institution, l'unité de la société étant garantie par le dialogue avec la puissance publique.

Notons cependant d'emblée que croire comme l'affirme l'AFO que « l'art et la culture, la musique et les musiciens, en tout temps, contribuent à construire et préserver une société libre, quels que soient l'époque et le contexte général »⁵⁷ est en soi un symptôme d'absence de conscience historique, tant la musique a également contribué à renforcer les pouvoirs les plus autoritaires, à organiser des adhésions inconscientes, en particulier dans les contextes religieux, mais pas seulement. La musique fabrique de la fusion et pas seulement de la singularité critique, c'est même pour ses pouvoirs de fusion, d'ardeur, qu'elle est souvent convoquée tant elle soulage alors de cette position critique. Nous

55 Cf doc 7

56 Cf doc 9

57 Cf doc 12, p. 9

y reviendrons ci-dessous car dans ces « valeurs de l'orchestre », cet énoncé côtoie, les « actes de liberté », « d'émancipation », « le respect de soi et des autres », « la citoyenneté » qui viennent corriger cette naïveté.

D'une manière générale, le discours des groupements professionnels est prescriptif plus que revendicatif, il réclame à la puissance publique de prendre en considération des manières d'agir qui lui paraissent bonnes pour les publics et pour les musiciens, face au risque, vécu comme imminent parfois, de disparition de pans entiers de la culture. A ce titre la démocratisation culturelle est aussi vécue comme une opération de survie d'abord pour le corps, puis pensée comme ethos de la cité.

3. L'adresse des parties prenantes, l'adresse aux parties prenantes

Ce que nous appelons « l'adresse aux parties prenantes », est la manière dont un texte est habité par un dialogue soit direct soit indirect avec les décisionnaires, puissance publique nationale ou locale, puissance publique locale s'adressant parfois à la puissance publique nationale. Or cette adresse aux parties prenantes est présente dans de nombreux documents de présentation de saison comme dans les textes des groupements professionnels. Il s'agit de toujours défendre la légitimité des financements, ou la revendication d'un label, devenir une scène nationale par exemple. Cette adresse relève souvent d'un discours d'adéquation à la demande publique. Il faut montrer qu'on est un bon élève. Mais cette réponse peut relever d'une rhétorique ritualisée voire creuse ou d'une véritable expérimentation. Nous avons appelé sémantique institutionnelle la première et répertoire d'arguments la seconde.

3.1. Du côté des politiques locales, une riche sémantique institutionnelle

La sémantique institutionnelle de l'adresse aux parties prenantes répond à la fois des normes réglementaires (programmation variée du XVIIe au XXe siècle..., un équilibre entre grand répertoire et œuvres méconnues...), et des discours de politiques publiques de démocratisation formulés en termes de bien commun culturel et d'ancrage territorial (soucieux de développer son effort sur le territoire régional). Chacun montre qu'il respecte les directives et ainsi qu'il fait preuve de loyauté.

Cependant si nous parlons de sémantique institutionnelle et non de répertoire d'arguments, c'est que ces enjeux restent souvent creux, c'est-à-dire qu'ils ne

précisent pas par quelles opérations on obtiendrait grâce à une salle symphonique ou grâce à un opéra, le résultat invoqué.

Nous allons prendre deux exemples qui nous paraissent significatifs, Nantes et Toulouse. Il s'agit à travers eux de comprendre comment fonctionne le discours social au sens de Michel Foucault. Un système de contraintes qui conduit les énonciateurs moins à parler en leur nom singulier qu'à être parlés par ce discours social, ils incarnent un « on » ou un « ça parle » qui en dit plus sur ce qui est aujourd'hui dicible et audible que sur ce que pense chacun des énonciateurs. Les politiques qui jonglent avec des positions de constante représentation sont plus que tout autre soumis à cette machinerie discursive qui les habitent. Ces discours, de ce fait, ne présagent pas des manières d'accompagner de très beaux projets, comme c'est le cas à Nantes, mais dit beaucoup du peu d'attention aujourd'hui donné à ce que serait une position d'énonciateur ressaisie contre ce rouleau compresseur des contraintes d'énoncés.

Prenons l'exemple de « Angers Nantes Opéra » dans la langue parlée par la première adjointe sur la question du bien commun. « Je crois profondément que la culture nous interroge, donnant chair et avenir à nos sociétés. De la culture surgissent d'authentiques valeurs. Cette diversité des œuvres nous rappelle opportunément qu'une culture acquiert sa véritable identité dans ses différences et qu'elle ne cesse de s'enrichir de ses influences, de ses métissages. Comme nos sociétés. »⁵⁸ Nul ne sait quel est le « nous » de la première phrase. Est-ce un « nous » fait des individus qui réfléchissent et s'émancipent comme le réclamaient Boulez et Soucy, mais aussi toute la tradition des Lumières, ou un « nous » plus constitué collectivement comme une société ? Enfin est-ce un « nous » politique, « nous » les politiques ? La culture est supposée « donner chair et avenir aux sociétés ». Là encore n'y a-t-il pas quelque naïveté ? L'histoire telle qu'elle s'écrit aujourd'hui prend en compte une certaine discontinuité⁵⁹, une critique de ce qu'on appelle le progrès. Or les sociétés deviennent décadentes lorsque cette culture, arrivée à un point d'acmé, ne donne justement plus chair et avenir. La proposition est trop générale, trop peu historicisée pour ne pas relever d'une position de principe non questionnée, d'une routine de sens finalement sans sens.

58 Cf doc 29

59 Il s'agit de la révocation en doute du progrès présent dès les années 1940, dans le travail de Walter Benjamin, sur le concept d'histoire, repris depuis comme possibilité de penser des lendemains qui loin de chanter, déchantent, et de ce fait, un rapport à la responsabilité historique plus conséquent.

Pierre Cohen, le député maire de Toulouse, lui aussi est dans cette sémantique institutionnelle lorsqu'il aligne les adjectifs en parlant de « culture exigeante et généreuse, citoyenne et solidaire »⁶⁰. Il explique d'ailleurs plus bas que la fonction de premier employeur culturel de la région qui est celle du théâtre du Capitole explique le soutien indéfectible de la municipalité. Il aura entre temps déployé toutes les fonctions aujourd'hui assignées à l'opéra en termes de formation, de transmission, d'éducation. Lui aussi aura parlé d'excellence et de diversité.

L'imaginaire le plus souvent véhiculé par cette sémantique institutionnelle est celui d'une culture apte à fabriquer non seulement le beau, mais le bien, l'éthique et la démocratie. Une culture miraculeuse.

Or qui peu honnêtement ne pas reconnaître que les esclavagistes, les colonialistes, les nazis n'étaient pas aussi des êtres souvent cultivés voire, pour certains d'entre eux d'un extrême raffinement ? Associer ainsi valeurs et culture est une manière d'éviter une question importante, celle dont nous héritons frontalement avec la seconde guerre mondiale, point nodal de la concomitance d'une grande culture allemande mise au service du nazisme, et en particulier pour la musique classique. Car il faut malgré tout se souvenir que dans Berlin en ruines la dernière image collective commandée par Hitler, est celle de sa sortie à un concert qu'il fait filmer pour la postérité. Une grande culture côtoie alors des valeurs de déshumanisation. Penser cette place de la musique dans un renouveau de l'humanité et de l'humanisation suppose sans doute de penser avec Adorno, la *dialectique négative* y compris dans la musique, la plus haute pensée, les plus grandes œuvres qui n'épargnent pas du risque de la cruauté déshumanisante des sociétés qui la créent ou qui l'accueillent. Il faudrait de ce fait que chacun agisse sous couvert de cette négativité et non dans la béatitude d'une croyance en la culture comme remède miracle. En effet pour Adorno, en particulier dans le texte *Dialectique négative*, il faut penser et agir de telle sorte que rien de semblable à Auschwitz ne puisse plus jamais arriver. Tout impératif issu de la *Dialectique négative* est donc impératif négatif; un impératif qui est toujours sous la loi de ce qui ne doit plus arriver, de ce dont la répétition doit être absolument interdite et non un impératif sur ce qui doit être. Ce qui disparaîtrait avec Auschwitz c'est bien « le devoir être » des Lumières. *La Dialectique négative* affirme que quelque chose de la négation n'est jamais surmonté, jamais dépassé, qu'il n'est pas vrai que toute négation finalement soit absorbée ou absorbable par une affirmation. Ainsi pour Adorno, la négation de l'humain, soit l'inhumanité, ne

60 Cf doc 30

sera jamais relevée par une affirmation plus haute : rien ne peut sauver d'Auschwitz. Il n'y a pas de réconciliation concevable avec cette négativité radicale ou absolue.

Certes on peut parfaitement être en désaccord avec Adorno, mais on ne peut négliger la réflexion sur la négativité même au sein des mondes cultivés, sans être si l'on peut dire sur un coussin d'air historique. En 2010, L'exposition *Hitler et les Allemands*, au musée d'histoire allemande de Berlin, s'achevait d'ailleurs sur un énoncé désespéré et désespérant : « Hitler sans fin ». Et en effet il s'agit désormais de prendre la mesure de cette contamination capillaire de l'impossible justice. Ce ne sont pas uniquement les gens gazés qui ont disparu à Auschwitz, mais de fait une certaine conception de l'humanité, celle-là même revendiquée par les Lumières qui n'ont pas pu empêcher le désastre.

Une telle déshistoricisation propre à ce discours social souvent parlé par les politiques dévitalise les fonctions mêmes que les politiques prétendent assigner à la culture.

De ce fait la question qui devrait être posée à la musique classique, (comme à toute culture qui s'affirme relever d'un humanisme issu des Lumières), c'est en quoi elle est compétente d'une manière singulière à faire revenir de l'humanité après la faillite vécue du XXe et XXI e siècle.

Si l'on revient au discours politique énoncé à Nantes le dernier raccourci consiste à passer de la diversité des œuvres à la nécessité des sociétés métissées. Même si dans cette question de la diversité et du métissage on sent bien le positionnement en faveur d'une culture qui souhaite l'humanisation, ici encore la sémantique l'a emporté sur l'argument, un répertoire hétérogène n'est pas un répertoire métisse, (quand la world musique relève sans doute en partie de cette notion). Enfin qu'est-ce qu'une « véritable identité ? » L'authenticité est en elle même une question et un problème. Comment ne pas entendre que ce mot « d'identité » a trop longtemps supplanté celui de la liberté du sujet pensant pour ne pas voir dans ce genre de propos un piège sémantique ?

3.2. Pratiques empiriques effectives

Parfois cependant des propositions prennent des réserves empiriques plus conséquentes. C'est vrai pour Angers Nantes Opéra sur la question territoriale, plusieurs financeurs, plusieurs lieux pour le même spectacle sur un même territoire. C'est une proposition inventive qui réduit les coûts mais

fait aussi circuler l'objet sacré.

L'adresse aux parties prenantes est en fait à l'interface de cette question des publics et des enjeux politiques et éthiques du financement de la musique classique ou savante. C'est dans ce type d'adresse que se manifeste la volonté de faire reconnaître la fonction sociale et politique de la musique en lien avec les droits humains et en particulier les droits les plus récents (2007) : les droits culturels. Ces droits sont présentés dans un dialogue avec l'Etat qui est loué pour avoir promu une offre culturelle, avoir donné accès mais à qui l'on demande de penser davantage un autre versant de la démocratisation culturelle, la possibilité d'articuler sa liberté de sujet pensant en étant à la fois acteur de la production et de la programmation⁶¹. La démocratisation sur les territoires, autrement dit dans une logique de décentralisation, passe par une plus grande autonomie des choix effectués par les collectivités territoriales en concertation avec l'Etat mais sans prescription de l'Etat. L'affirmation la plus fréquente est qu'il faut articuler finalement des logiques culturelles locales et une logique culturelle plus universalisante. Tenir compte ainsi des logiques propres de chacun des territoires, non pas à se comporter en terroir fermé, mais à réfléchir des trajectoires d'appropriation des répertoires, des pratiques, des savoirs qu'ils soient d'ailleurs savants ou populaires afin de pouvoir tenir compte des singularités locales pour entrer dans des mondes ouverts par la porte la plus immédiatement disponible.

On est loin de la logique où l'effort est un préalable à l'entrée de la porte du jardin et sans doute dans une articulation plus modulable des désirs et plaisirs immédiats qui, pas à pas, peuvent conduire à des plaisirs et désirs difficilement imaginables sans ce frayage singulier. Cela pourrait rester extrêmement abstrait, ou vœux pieux. Mais cela prend consistance quand la programmation d'un opéra semble répondre de cette exigence, proposer des portes d'entrée qui ne fonctionnent plus sur l'entre soi mais bien sur des imaginaires d'abord partagés et qui peuvent, de ce fait, faire naître un désir à la fois propre et neuf. L'opéra de Lille choisit ainsi d'orienter en 2012-2013 sa programmation sur le thème du fantastique. A l'heure où la mode des vampires côtoie celle des sorciers, de 7 à 77 ans dans un renouveau de la « gothic littérature », sans doute le choix est judicieux. Certes ce choix ne lui est pas propre mais concerne le projet Lille 3000, qui en lui-même témoigne dans cet imaginaire temporel éloigné de produire dans une zone sinistrée un imaginaire futuriste qui permet d'allier un allègement du présent, la possibilité d'utopie mais aussi comme toute projection dans le futur la

61 Cf doc 6 et 9

possibilité de revenir parler du présent puisqu'il a justement été projeté dans un futur qu'on ne pourra pas vivre ce qui permet de maintenir une bonne distance critique. « Le ballet No Focus, explore les zones d'obscurité de notre société et de notre espace public »⁶². Ici enfin les mots « science fiction », « fantastique », « futurisme », sont devenus des portes d'entrée disponibles pour chacun. Paradoxalement dans ce cadre l'ancrage dans le territoire se fait par un imaginaire déterritorialisant vécu sans doute comme respiration bénéfique. Les ballets concernés sont travaillés sur des musiques dites contemporaines mais dans un lien affirmé à tous les autres arts (littérature, architecture, arts visuels). La magie, le secret et la sorcellerie sont également associés et mènent à une toute autre musique celle de Charpentier avec *Médée*. La thématique aura permis de faire le lien entre le passé antique et baroque, et le présent.

La question du territoire est également travaillée en lien avec une grande institution à laquelle nombre de Lillois s'identifient, « le Palais des beaux arts », deuxième grand musée en France après le Louvre. Or il s'agit de passer du mythe collectif à une découverte plus empirique en montrant ce lieu « sous un nouveau jour » grâce à un spectacle. On offre là une occasion à toutes sortes de publics, ceux qui connaissent déjà ce lieu, ceux qui en ont entendu parler sans jamais y être allés. Lorsque cette proposition voisine avec une offre dite conviviale que l'on peut entendre comme s'adressant à tous publics y compris les familles dotées d'enfants, qu'un parcours musical leur est d'ailleurs proposé en termes non d'oreilles populaires mais de jeunes oreilles à former, on mesure l'effort accompli pour fabriquer en une page une multiplicité de portes pour avoir envie que l'on soit d'aller à l'Opéra.

Mais cet Opéra ne se contente pas de proposer, il va « au-devant des habitants de la métropole Lilloise » grâce à des institutions partenaires et disposant d'atouts différents soit pour s'adresser à des publics affectionnant d'autres arts, soit des publics réputés plus populaires. Ce déplacement hors les murs a donc une visée de croisement des publics. Evidemment il faudrait pouvoir mesurer l'effectivité en termes de réussite de ce projet.

III. La musique classique comme patrimoine contemporain

.1. Du mort et du vif de la musique classique

1.1 Faire vivre/ laisser mourir

62 Cf doc 31-2

Les directives adressées aux structures des réseaux nationaux d'orchestre et d'opéras en région affirment qu'il s'agit de « faire vivre » les œuvres. Cette notion du « faire vivre » n'est pas sans rappeler la distinction faite par Michel Foucault de deux régimes de souveraineté, celui classique du « laisser vivre » et « faire mourir », celui plus contemporain de la gestion des populations par l'Etat, où il s'agit de « faire vivre » et laisser mourir ». Si l'on rapporte cela du côté de la gestion d'un répertoire musical, le laisser vivre peut s'entendre à divers titres et il est précisé que ce faire vivre est noué à la question de l'interprétation. Nous ne sommes pas ici dans des logiques de financement. « Faire vivre par leurs interprétations la diversité des œuvres orchestrales/lyriques »⁶³. Laisser mourir serait ne plus jouer la musique. Laisser vivre aurait été non interventionniste, ce qui revient à affirmer qu'il n'y a pas de répertoire mais des goûts, des désirs qui se dessinent d'une manière plus « anarchique ». « Faire mourir » serait décréter que certaines œuvres ne méritent pas d'être jouées. Aussi anciennes soit-elles pour mériter d'être exhumées, les partitions doivent être complexes. Quant au « laisser mourir », il serait le geste qui consiste à ne pas se préoccuper de ce qui n'est plus joué par goût, mode, méconnaissance. De fait, la politique publique en matière de « faire vivre » mêle ces différentes manières d'agir. Ce qui est certain c'est que dans une logique de répertoire le mort saisit le vif. S'il faut les faire vivre, c'est que les musiques en question sont toujours à réanimer, comme des gisements dormants, de la même manière qu'une collection de tableaux suppose des lieux pour être montrée, un patrimoine musical suppose des lieux et des interprètes ce qui redouble la question du mort et du vif, car les interprètes sont à la jointure de ce mort et de ce vif dans l'incertitude d'une bascule qui n'a d'ailleurs pas à voir avec l'éloignement temporel des œuvres mais tout à voir avec leur capacité à produire l'engouement de la puissance publique ou/et du public, leur capacité à pouvoir faire dire un « encore » suffisamment sonore pour qu'on ne puisse pas penser qu'il y a usurpation des échanges sacrés. De fait sans la puissance publique volontariste, certaines œuvres seraient de fait mortes ou endormies jusqu'à ce que le désir d'un musicien/ de musiciens chef d'orchestre, groupe orchestral, ou ensemble de musique de chambre, soient capables de les « réanimer ». Faire vivre/ laisser mourir, réanimer/désanimer, réveiller/laisser sommeiller, dépoussiérer/reléguer des œuvres sont autant de manières de thématiser cette coupure entre un patrimoine et sa relation au public présent. Cependant sans fétichiser ces

63 Cf doc 1, p.2

couple d'antonymes, il peut être intéressant de comprendre que ce ne sont pas les mêmes acteurs ni les mêmes logiques qui sous tendent ces actions dans le corpus qui est le nôtre.

Le « faire vivre » relève de fait de la puissance publique qui décide de ce qui relève de sa « mission » de service public ou de nécessité culturelle, vécue non plus comme la promotion d'une démocratisation culturelle finalement peu présente dans le corpus, mais comme relevant de la nécessité de ne pas perdre un tel patrimoine. Il s'agit quasiment de ne pas perdre un tour de main, une manière de faire de la musique, de l'interpréter non au sens où il y aurait dans chaque geste interprétatif une invention subjective, mais plutôt un critère du beau idéal de chaque œuvre, beau idéal vers lequel on demande à l'interprète de tendre. La complexité technique l'emporte alors sur la subjectivation de l'œuvre. Du fait de cette fixation des critères, la temporalisation du travail est celle d'un hors temps, celui d'une tradition soustraite au temps et qui viendrait se superposer au temps social ordinaire qui n'est justement plus celui de la tradition. La musique classique dans sa version la plus codée, technique, témoignerait d'un désir « d'achronie », « d'atemporalité ». Cette manière de sortir du temps conduit à ne plus être en contact avec les deux versants de la temporalité engagée dans l'action, passé et présent, du côté de l'œuvre le passé, du côté de l'interprétation et de la réception, le présent. Le temps de cette achronie est pensé et vécu sans aspérité. Il est étale et peut tout aussi bien être un passéisme, qu'un « présentisme », les deux devenant interchangeables. La mise à disposition du public au sens le plus large, d'un tel patrimoine, peut donner le sentiment d'un « faire vivre » fugace et demandant des efforts vertigineux si l'on se place dans ce présentisme de la tradition fixée ou éternel présent. Mais elle peut aussi donner le sentiment, du fait de cette fixation, d'un patrimoine définitivement mort, tant le mort a saisi le vif y compris dans les gestes d'interprétation vécus eux mêmes non comme « réanimation » mais comme poussière déposée année après année sur l'œuvre.

1.2. Les interprètes sont-ils l'anima du répertoire ?

Qu'est-ce qui serait alors un geste de réanimation. Qu'est-ce qu'animer une œuvre ?

Redonner une âme. Redonner du vif. Redonner aussi de la chaleur. Or cette chaleur ne peut venir que du vif des interprètes.

S'ils considèrent leur mission comme sacrée, c'est-à-dire s'ils croient à la

valeur de leur technique et des émotions que cette complexité technique peut faire surgir, alors cela peut avoir lieu dans le même régime de temporalité que nous venons de décrire. Si le geste est investi subjectivement, l'anima est là. Si le geste est seulement technique, Pinocchio reste une marionnette... Or cette question est absente des textes réglementaires, ce qui éventuellement pourrait s'entendre, mais finalement peu présent dans l'ensemble de ce corpus. On peut ainsi être étonné de voir cette subjectivation des musiciens, à notre sens seule apte à animer une partition comme un texte lui-même ne s'anime que par une lecture subjectivée, être éludée dans le cahier des missions et des charges du réseau national des orchestres en région, lorsqu'il s'agit de préciser les relations avec les publics. Ainsi il s'agit de « renforcer les liens entre les œuvres et les publics »⁶⁴, sans qu'il soit précisé par quelle médiation culturelle, et surtout sans préciser que le premier médiateur est, quand il s'agit de musique, l'interprète. Là où la puissance publique souhaite renforcer des « liens entre un public et des œuvres », on peut s'étonner de la voir se désintéresser des liens entre un public et les musiciens qui jouent ces œuvres. Les interprètes ne sont pas pensés comme les bons médiateurs de toutes les œuvres qu'ils auront le désir d'offrir au public... Tout se passe comme si les musiciens étaient des médiateurs transparents et que leur devoir était de se faire oublier au profit du seul acteur valide face aux œuvres orchestrales, « le chef d'orchestre permanent », des seuls acteurs valides face aux œuvres lyriques : le directeur musical et le metteur en scène. Ce qui est ainsi attendu du musicien, c'est de se mettre au service du chef d'orchestre et non de subjectiver l'œuvre. Or le choix de ce chef d'orchestre ne suppose pas l'intervention des musiciens qui se soumettent à la décision de « financeurs ». L'interprète n'est pas un être subjectif, mais un outil au service du chef d'orchestre. La réanimation de l'œuvre dépendra donc de la capacité du chef à produire au sein de sa formation une adhésion à ses choix subjectifs, sa capacité finalement à désobjectiver ses interprètes au profit d'une identification. L'âme de l'orchestre serait ainsi l'âme de la foule⁶⁵ quand elle se constitue par amour de l'objet d'identification et entre les membres de la foule. Mais, si l'identification est faible, alors l'orchestre n'est qu'une collection de compétences techniques et d'êtres obéissants sans joie. Le présent peut-il alors être animé ? Quel lien peut-il s'établir entre les publics, surtout s'ils sont

64 Cf doc 1, p.2

65 Sur la question importante des foules, nous renvoyons à l'ouvrage de Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot, 1980 et à l'ouvrage de Yves Cohen, *Le siècle des chefs*, Paris, Amsterdam, 2013

non avertis, et une collection de musiciens bons techniciens mais désengagés de ce désir de rencontre ?

Aucune « politique tarifaire » ou de « communication adaptée » ne peut venir remplacer cette « anima » pour les publics non avertis. Lorsqu'on ne connaît pas un champ artistique, la première chose à laquelle l'individu est sensible est ce qui permet la rencontre de deux subjectivités investies. Du côté du public, une subjectivité investie de curiosité qui pourrait être soutenue une fois ou deux par des tarifs et de la communication, mais qui ne pourra à terme n'être soutenue que par la sensation du désir de l'autre, du désir de celui qui offre sa musique, son effort, son désir. Le désir de musique classique du public est noué comme tout désir, « au désir du désir de l'autre ». Désir du musicien de faire cette musique, désir du musicien de rencontrer du public et de le convaincre. Alors le plaisir peut être au rendez-vous, car qu'est-ce que le ravissement sinon cette rencontre ? Peut-elle vraiment, quand il s'agit de musique orchestrale ou lyrique, dépendre du seul chef d'orchestre et ainsi de sa capacité à fabriquer un sujet collectif par identification, un orchestre-foule aimant son chef ? Un projet musical d'orchestre peut-il dépendre seulement « de chefs et solistes invités » en plus des chefs permanents ? Cette structure hiérarchique produit un double effet : starisation des chefs et solistes, méconnaissance des musiciens d'orchestre et de leur travail, désinvestissement subjectif de ces musiciens sauf s'ils vivent dans l'amour du chef. A l'heure des demandes citoyennes d'horizontalité, d'équité, d'isonomie, qui font des communautés acéphales un idéal renouvelé, la forme politique de l'orchestre ou de l'opéra apparaît non contemporaine et inadéquate à la logique démocratique qui sous-tend son existence actuelle. Un lieu où les acteurs ne semblent jamais avoir à donner leur avis, à penser leur position peut aujourd'hui paraître archaïque car justement nous ne sommes plus dans « le siècle des chefs ».

Les musiciens sont ainsi chosifiés comme des instruments patrimoniaux, du patrimoine vivant en tant qu'ils sont les relais d'une pratique ancestrale et non les sujets libres d'une réinvention. Ils sont les instruments vivants, le parc d'instrumentistes comme il y a un parc d'instruments, si l'on veut forcer le trait. Dans les maisons d'opéra, on évoque les artistes qui fonctionnent en groupes (ballets, chœurs, orchestres) comme des « forces » dont on peut disposer. Une matière vivante, du carburant.

On peut être assez surpris de ne jamais voir les textes imaginer un mode d'implication dans les choix de répertoire ou de modalités d'action de l'orchestre, de l'opéra etc.

Tout se passe comme s'il suffisait qu'un chef d'orchestre s'empare d'une partition pour que celle-ci puisse vivre. Mais rien n'est décrit sur la manière d'agir du chef d'orchestre dans une logique du « faire vivre » ou du « réanimer » les instrumentistes. Lui semble n'avoir aucun cahier des charges. Ici, encore une fois, rien n'est dit sur ce qui permet à cet orchestre d'avoir une âme, un pouvoir subjectivant... Lorsque le chef est rebaptisé « directeur musical », un double aveu semble se dessiner en filigrane. Premier aveu : il n'est plus celui qui organise l'âme de l'orchestre mais l'âme de la programmation. La question d'un orchestre-foule/collectif de sujets libres s'écoulant en harmonie reste ainsi non seulement non réglée mais bel et bien absente. Mais dans un tel contexte les instrumentistes sont encore moins présents comme sujets pensants sensibles. Deuxième aveu, les instrumentistes sont les moyens d'une programmation centrée non sur la nécessité de maintenir la capacité à jouer cette musique, rôle qui revient aux musiciens, sortes de vestales sacrées d'une pratique complexe, mais bien d'inventer par de multiples processus une capacité à la faire circuler. Le public est devenu la pierre de touche de l'existence au présent de cette musique classique/complexité.

On peut noter un intérêt pour ce qui est nommé « format » : « expérimenter des voies et des formats nouveaux renforçant les liens entre les œuvres et les publics », « élargir la programmation à d'autres formes et effectifs, notamment de musique de chambre ».

Ici encore, le discours élude les musiciens qui ne sont que des effectifs transparents. Cependant ces formations plus petites viennent casser la logique de foule au profit d'une logique de petits groupes plus aptes à l'écoute réciproque, à l'harmonisation des désirs sur le mode institué par la réinvention de la musique baroque qui voulait, pour une part, questionner frontalement la logique du chef. L'intimisation produite par la musique de chambre est plus propice que la musique symphonique à la subjectivation et à ce qui finalement est attendue de la musique classique, un processus d'humanisation et non un processus d'abandon à la foule. Loin de nous l'idée de juger cet abandon comme nul et non avenu. Nous souhaitons simplement souligner là une contradiction. Si la grande musique, élevée est symphonique et qu'elle fonctionne comme une foule, alors elle ne répond pas à ce critère d'humanisation, si l'humanisation est capacité à subjectiver, à singulariser son rapport d'écoute.

Enfin il est important de noter que dans ce régime du faire vivre, « la recherche patrimoniale, la reprise d'œuvres et la commande » relèvent de ce

régime d'action, comme si les partitions en tant que telles pouvaient suffire à « l'élargissement et au développement du répertoire orchestral ».

La musique baroque avait certes ouvert la voie en ce sens, car elle avait exhumé des partitions oubliées, mais, comme nous venons de l'évoquer, elle avait aussi proposé un autre régime de liens entre chef et musiciens, entre formations orchestrales et public, ne serait-ce que dans l'occupation des espaces dédiés, eux mêmes transmutés par ces usages revisités entre l'ancien et le nouveau. La complexité, la technicité n'est pas moins grande, mais semble offrir un autre registre des manières d'investir les gestes techniques par les musiciens. Dans l'entretien donné par William Christie⁶⁶, il est notable que ce chef parle de ses musiciens et de leur passion, de leur fidélité à un répertoire qui continue de les enthousiasmer et de les rendre curieux. Il s'inclut dans un « nous » où *les Arts florissants* sont constitués autant par son désir que par celui des musiciens : « le répertoire que nous défendons demeure leur passion, et ils se retrouvent toujours avec plaisir. » « Nos interprétations jouissent aujourd'hui d'une démarche à la fraîcheur intacte et d'une véritable maturité dans la mise en œuvre ». La technique consolidée au fil du temps vient donc soutenir le désir de faire de la musique ensemble sur un répertoire spécifique et choisi.

Quant à ce qui préside à l'élaboration de ce répertoire, élargissement, défrichage, approfondissement, sont tous au rendez-vous, mais le sacre donné vient d'abord de « l'enthousiasme », ce que Shaftesbury appelait au début du XVIII^e siècle « un bon fond d'esprit visionnaire » quand il ne bascule pas dans le fanatisme. Or ce fanatisme serait de se soumettre à l'impératif musicologique de tout connaître d'un auteur et de tout jouer. Or William Christie explique que non, il ne faut aucune procédure systématique mais choisir ce qui « enthousiasme » et « ce qui enchante ». Or ce sentiment qui permet d'avoir sous couvert d'une partie du monde le sentiment du monde, se déplace d'objet, il faut donc d'abord obéir à ces sentiments qui guident vers les objets. Au moment de l'entretien, l'objet était « Purcell », « mais j'attends qu'une œuvre me fasse autant frissonner qu'un ballet de Rameau » pour dit-il, élargir au-delà du baroque.

Ce qui contraste ici avec d'autres discours, c'est bien cette primauté du présent de l'enthousiasme, qui ne fait pas appel à une norme établie une fois pour toutes, même au fil du temps de l'expérience accumulée. De ce fait, il y a certes le répertoire baroque, les deux siècles prérévolutionnaires, mais surtout un art d'être au monde baroque. Pour William Christie, le baroque c'est « un

66 Cf doc 43

esprit, une façon de vivre l'art et d'envisager l'impact de la musique, une manière de voir, d'exécuter. (...) « Le baroque offre aux interprètes un espace de liberté et de responsabilité. » C'est ce que nous avons appelé plus haut espace de subjectivation qui semble manquer à la formation opératique ou symphonique. Il s'agit alors d'organiser la pulsation entre le collectif et l'individuel. La structure formelle offre une place au collectif, quand l'expression offre la « façon personnelle ». Le mort et le vif sont ainsi déplacés car l'imaginaire de la rencontre concerne chacun des interprètes et non le seul chef et sa foule. Christie affirme que les « Arts Flo, c'est la somme des implications individuelles » « une collégialité ». Certes il reste un « meneur » et on retrouve alors le vocabulaire de la foule, mais c'est pour l'associer à une responsabilité qui pèse sur ses épaules et non à une toute puissance accordée. Enfin la pluralisation des projets et donc des meneurs trouve sa place dans le même ensemble. Notons cependant que, malgré tout, la programmation, même si elle est discutée collégalement, appartient en *final cut* auxdits responsables. Là aussi sans doute s'agit-il de penser une pulsation entre position souveraine et position collégiale qui n'engage pas pour les musiciens le même rapport au présent, mais aussi au passé. En effet dans ce contexte, c'est aussi la rencontre avec le compositeur et la partition qui est transformée, il s'agit moins de lui obéir que de l'écouter, de dialoguer avec lui et c'est pourquoi il est possible de parler de « l'humour et de la délicatesse » d'un compositeur. L'intersubjectivité se fait entre les musiciens, entre les musiciens et le compositeur, entre les musiciens et le public, entre les musiciens et le/les meneurs. Unamuno en son temps avait proposé « d'espagnoliser l'Europe », de lui donner ainsi un esprit de démesure et de folie propre au *Don Quichotte* qui permettrait de contrecarrer une conception par trop matérialiste de l'espace européen. Peut-être y a-t-il une réflexion à mener sur la possibilité de penser une imprégnation baroque de la musique classique, non comme ajout non marginal au répertoire mais comme possibilité de penser le vif et le mort d'une autre manière, et de donner toute leur place aux instrumentistes dans le rapport passé/présent à instruire par la pratique.

2. La musique d'aujourd'hui, l'aujourd'hui de la musique

2.1 « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »

Ce rapport passé / présent a également été imaginé sur un autre mode, celui qui consiste à utiliser des instruments anciens pour écrire une musique

d'aujourd'hui. « Envieux de musique d'aujourd'hui, l'ensemble *Pygmalion* lance en 2010, une série de commandes à de jeunes compositeurs dans le désir de les intéresser aux instruments anciens en tant que timbres et au travers d'un travail d'expérimentation et de laboratoire spécifique »⁶⁷.

Ce désir d'aujourd'hui semble affirmer qu'il n'y ait pas vraiment cet aujourd'hui dans le répertoire de cette formation spécialisée dans l'usage des instruments anciens, et affectionnant Jean-Sébastien Bach. On comprend ici que c'est moins le répertoire que les instruments anciens qui sont cause du désir des instrumentistes. D'où ce désir de répertoire d'aujourd'hui. Il y aurait ainsi un terrain vierge à débroussailler en revalorisant le désir de ces timbres anciens, comme désir d'aujourd'hui, pour aujourd'hui. Le fragile, la fêlure, l'instable sont ainsi revalorisés comme valeurs et non comme défauts. Le vivace serait la capacité de ces timbres et de ces instruments à retrouver une autre vie malgré leur longue, longue pause hivernale, si l'on peut filer la métaphore. L'aujourd'hui ne serait pas l'actuel mais ce que nous avons appelé justement « contemporain », ce qui ramasse dans son actualité un dispositif passé et qui pourtant relève désormais d'un usage présent qui éloigne cette dimension spectrale. Le désir d'aujourd'hui pourrait alors ressembler à un désir de retour aux racines non pour clore un champ de possibles dans une tradition immuable, mais au contraire pour le rouvrir, proposer des bifurcations nouvelles par des usages présents de ces racines revisitées.

On retrouve ce questionnement avec le quatuor *Béla* lorsqu'il déclare entrelacer la tradition du quatuor faite d'expérimentation et d'intimisation (le quatuor-creuset d'où les compositeurs ont tiré leurs pages les plus expérimentales et les plus intimes) pour affirmer ce mouvement vers le présent dans un grand écart permanent⁶⁸. Refuser de se figer sur leurs cordes revient en fait à refuser l'enfermement et à rencontrer aussi bien l'électroacoustique, la musique traditionnelle, la musique actuelle.

Cette manière d'investir la matérialité même des instruments est sans doute la manière la plus exigeante de nouer racines et présent dans l'aujourd'hui. Mais ce désir, sans qu'il nous soit toujours possible d'en mesurer la valeur rhétorique ou sincère, émaille nombre de documents concernant les structures.

Ainsi le festival d'Aix-en-Provence affirme travailler « des mythes antiques

67 Cf doc 44

68 Cf doc 42

aux défis contemporains de la Méditerranée »⁶⁹, « entre rêves, nostalgies, larmes et espérances ». De fait il s'agit surtout de revisiter le répertoire classique en montrant comment il illustre l'histoire mythique de l'Europe méditerranéenne. « Clytemnestre, la belle Hélène, Don Giovanni, Romeo et Juliette..., l'aujourd'hui pourrait n'être qu'un habillage. Reste l'orchestre des jeunes musiciens de la Méditerranée, qui légitime l'appellation, le quatuor de Jasser Haj Youssef, et une création qui doit faire entendre « les échos et frémissements de la place Tahir ». Certes, ceci apparaît relever en partie de l'alibi, mais il est intéressant de noter qu'il soit nécessaire aujourd'hui de le mobiliser, ce qui revient à dire que le hors temps n'est plus de mise même lorsqu'il s'agit de jouer de la musique classique. « Puisse la création éclairer notre chemin et notre temps » concluent les propos de Bernard Foccroulle, directeur général, en écho à une exergue de Marmoud Darwich qui s'achevait sur la « dualité chemin et maison ». La musique classique, par sa capacité à être d'aujourd'hui, sortirait ainsi de sa maison et chercherait à frayer un nouveau chemin vivace.

On retrouve cette préoccupation dans la programmation de la Cité de la musique intitulée « nature et artifices »⁷⁰, mais si le document est très bien argumenté, explicite la notion d'anthropocène comme figure contemporaine de notre situation anthropologique où la frontière entre nature et culture s'estompe, il nous semble que la logique reste celle d'un *packaging* rhétorique. Déserts, forêts, séismes, tempêtes, fleuves, sont convoqués pour finalement être le plus souvent illustrés plutôt que pensés par les œuvres proposées.

3.2.2 Régimes d'historicité de la musique

Selon Karol Beffa, la lutte actuelle dans les régimes d'historicité des usages et pratiques de la musique classique se situe entre « imposture et authenticité », l'imposture quand le présent du ludique l'emporte sur l'authenticité du contexte d'origine des musiques, l'imposture d'une interprétation variable, le ludique des jeux de l'interprétation face aux rigueurs de l'authenticité⁷¹. Selon lui « les baroqueux ont gagné par KO », on ne peut plus « jouer la musique ancienne comme la jouait Karajan, par exemple ». Il associe alors cette manière de faire au « bon goût ». Mais l'opposition Karajan /baroqueux n'est

69 Cf doc 38

70 Cf doc 24

71 Cf doc 50

pas seulement de goûts, comme nous l'avons montré, et la question des baroqueux n'est pas seulement ni prioritairement l'authenticité mais nous l'avons vu, l'enthousiasme présent à jouer. Il s'agit donc de savoir comment revisiter les œuvres du passé, selon une logique où le passé est séparé du présent, ou, au contraire, selon une logique où le passé est partie prenante du présent. Il s'agit ensuite de savoir comment il est partie prenante de ce présent. Karol Beffa prend le modèle de l'*Oulipo*, ouvroir de littérature potentielle, où les jeux littéraires consistaient, entre autres, à multiplier des œuvres par des procédures de pastiche. Mais il s'agissait ainsi d'affirmer créer, et non interpréter, la littérature. Karol Beffa confond ainsi différents plans du travail musical composer, interpréter. Sa proposition est en soit plutôt amusante et alléchante, mais elle ne dit rien du rapport au présent de l'interprétation des œuvres non pastichées. Qu'est-ce qui peut permettre à une interprétation d'une œuvre patrimoniale de n'être pas seulement patrimoniale sans pour autant qu'on ait eu besoin de la transformer, de « l'ironiser » dans une recreation désacralisante ? Certes Karol Beffa souhaite classiquement lutter contre l'esprit de sérieux et être en faveur de l'humour, mais qu'est-ce qu'interpréter avec humour ? Selon Karol Beffa, c'est par l'anachronisme intentionnel, mais, là encore, cela me semble davantage relever de la re-creation que de l'interprétation. Cette recreation postmoderne peut permettre ensuite d'aller redécouvrir les œuvres originales, mais il n'en dit mot.

Pourtant cette question du présent et du présent démocratique de l'interprétation de la musique dite classique est bien au cœur de notre préoccupation. Rire est parfois démocratique mais peu aussi relever du persiflage de la cour...

Adorno affirmait que la pensée n'est réellement pensée que quand elle a affaire à ce qui n'est pas la pensée, c'est-à-dire à autre chose qu'elle-même, tout particulièrement lorsqu'elle est face à cette dimension expérimentée radicale de ce qui n'est pas la pensée et qui est la souffrance du vivant.

Mais il s'agit aussi aujourd'hui de déplacer Adorno et d'affirmer qu'il n'y a pas que la souffrance qui est irréductible au concept. S'il faut accepter d'être dans la frappe de la souffrance comme expérience irréductible au concept, il faudrait aussi accepter d'être dans la frappe de la joie et du bonheur tout aussi irréductible au concept, reconnaître l'irréductibilité de l'expérience du désir, de l'amour, voire de l'amour de la vie.

Pour resituer ces questions du côté du temps et du temps de l'après coup, l'opération musicale pourrait consister à désactiver l'oubli de l'humanité en

travaillant à la manière des images dialectiques de Walter Benjamin, réinvesties par Georges Didi Huberman dans *Survivances des Lucioles* et où je voudrais moi même réinstaller les termes du problème qui nous est posé par le contemporain d'une humanité possible ou non dans l'après coup de sa destruction massive . « L'Autrefois des Lumières, pourrait rencontrer le maintenant de notre après-coup de l'oubli et de sa cruauté, pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir humain lui même »⁷². Il s'agirait de voir ce qui apparaît malgré tout des Lumières, non seulement comme fantômes, car comme fantômes elle ne produisent que des énoncés creux, mais comme « survivance », comme ce qui n'a pas complètement disparu et apparaît finalement comme nouveauté réminiscente. Un autre mémoriel en quelque sorte, un mémoriel qui sans faire l'économie de la mélancolie, pourrait rencontrer même d'une manière fugace et fragile, la joie de ces images dialectiques et permettrait de ré-imaginer un monde humain comme avenir politique. Le directeur de l'opéra Angers Nantes Opéra (Jean-Paul Davois), dans sa manière de présenter sa programmation semble répondre de cette exigence. Quelle est-elle ? Ne pas se contenter d'être bon élève même s'il l'est dans la variété commenté de sa programmation, mais d'expliquer comment cette programmation « est plus que la diversité, des langues italienne, allemande, anglaise, tchèque qui vont se chanter, plus que ce formidable voyage dans le temps qui nous mènera du XVIIe siècle au XXe siècle, elle devient de façon presque involontaire, le miroir d'un certain état de notre époque. »⁷³ Ici il n'y a plus de gardien du temple, car si la programmation est en soi une œuvre subjective, ici son auteur l'affirme comme opération moderne, le caractère nécessairement complètement pensé, entièrement calculé aurait dit Bresson et en même temps, non intentionnel de cette opération, c'est à dire qui échappe à la volonté. La programmation de celui qui accepte d'être traversé par son époque, de celui qui accepte avec les outils prélevés à un répertoire, et en conformité à des directives reflète alors l'inconscient de cette époque, sa latence, ses questionnements. Il affirme d'ailleurs « un directeur artistique ne pense pas à l'abri du monde, il doit au contraire comme les artistes auxquels il fait appel être au milieu des turbulences de son époque, de sa société, pour s'en imprégner, y réagir, trouver ces liens évidents ou discrets avec ces opéras

72 Georges Didi Huberman, *La survivance des lucioles*, Paris, éd.de Minuit, 2009, p.51

73 Cf doc 29

qui retrouvent ainsi à un moment précis une confondante actualité, ou éternellement jeunes ou vivaces trouvent toujours quelque chose à nous dire, à nous apprendre. » Ce sont deux régimes de temporalité qui sont alors distingués et convoqués. Celui où un événement du passé peut trouver dans le présent une plus grande actualité et importance que celle qu'il avait eu dans le passé. Ce sont là des manières de penser le passé à l'aune de l'actuel à la manière de Walter Benjamin, et ainsi de proposer non pas d'exhumer toute la musique complexe du passé, mais de trier en fonction de cette capacité à nous dire notre époque. Le deuxième régime est celui de l'achronie. Ces plages de temps immobiles qui traversent les temps telles que Nicole Loraux a pu les décrire pour évoquer le travail des passions⁷⁴. Or les passions convoquées ici sont celle du vivace, de ce qui ne meurt pas, de ce qui est constitutif du désir de vivre, sans doute, joie, amour, enthousiasme sont les ingrédients dont la musique peut offrir un partage achronique en acceptant de reconnaître que de cela nous avons aussi besoin.

Il est rare d'entendre un directeur musical nous parler de sa « grande émotion » à découvrir finalement son propre travail puisqu'il sait qu'il lui a échappé. Il est rare d'entendre un directeur affirmer qu'un programme n'est pas une réponse à un exercice demandé mais bien une question, et en tant que tel un objet de curiosité à partager entre lui et le public. Il est rare de voir un directeur reconnaître que ce travail articule des nécessités, celles de l'institution, mais aussi celle de son histoire propre traversée par l'Histoire, pour affirmer que c'est notre temps qui a quelque chose à nous dire, et qu'à ce titre il n'y aurait de répertoire que contemporain. Quelque soit la date de composition des œuvres montrées, elles nous sont contemporaines car elles « ont quelque chose à nous dire ». Dire la musique ce n'est pas alors la rabattre sur des commentaires ou même un livret, mais c'est être dans la quête de cette expérience sensible de notre temps. Ce dire peut n'être qu'un « chuchotement »⁷⁵, dans ce sentiment de la fragilité lié à la perte de la toute puissance des Lumières après Auschwitz nous dit le chef d'Angers-Nantes Opéra, Jean-Paul Davois. Et de finir sur « chez nous à l'Opéra, que ce soit une plainte inconsolable, un cri vengeur, ou un excès d'amour, c'est toujours un chant »⁷⁶. La fonction de la programmation et donc du directeur artistique

74 Nicole Loraux, *Eloge de l'anachronisme, le genre humain*, Paris, Le Seuil, 1993.

75 Cf doc 29.

76 Cf doc 29.

serait de dire le chant de notre temps. Ici les trois registres mis en exergue pourraient renvoyer pour la plainte inconsolable à l'impossibilité de se consoler de cette perte des Lumières et d'une évidence de l'humanité, pour le cri vengeur, à la nécessité de maintenir le combat contre ce qui défait l'humanité, et pour le chant d'amour à la seule ouverture possible vers un devenir humain retrouvé. Notons que dans la programmation était présente ce qu'il appelle la tragédie historique avec *la Rose blanche*.

Le discours des politiques de cet opéra n'était pas convaincant, le discours de son directeur artistique me semble au contraire ouvrir la voie d'un devenir de la musique dite classique formidable. Certes nous ne savons pas quelle place est donnée aux musiciens, quelle forme prend cet orchestre foule ou communauté d'individus harmonieux...

Mais au moment de clore cette analyse d'un vaste corpus, il nous semblait important de souligner qu'au sein du monde de la musique classique, des individus sont clairement en marche et que sans doute quelque chose se trame là, dans ce monde, qui ressort à la fois d'une éthique de la liberté retrouvée et d'un bien commun à vivre dans la fragilité des rencontres multiples avec des publics multiples qui partagent non un savoir, non une compétence mais bien une même quête. C'est celle-là qu'il s'agit d'aider à faire résonner dans les politiques publiques à venir. Cela passe sans doute par une nouvelle conception de l'apprentissage, sans doute moins axée sur une technique complexe qui procure cette fameuse anxiété de performance, mais plus articulée aux sciences humaines et aux autres arts et lettres, afin que ce qui est attendu de la culture, puisse se frayer un chemin que l'on sait, quoiqu'il advienne toujours fragile aujourd'hui.

Conclusion

A l'issue de cette analyse nous aimerions nous demander à nouveau ce qui fait obstacle à une meilleure diffusion de la musique classique en France. Certes nous savons que tant que l'apprentissage se fera d'une manière séparée, dans d'autres lieux et avec un segment seulement de la population, des obstacles de taille perdureront et de ce point de vue, Pierre Boulez a raison de le souligner. Mais au delà de ce manque d'éducation, il faut reformuler la question. Qu'est-ce qui empêche que les pratiques musicales de la musique classique soient appropriables par un public qui serait de plus en plus nombreux et non pas l'inverse ?

Qu'est-ce qui rend cette modalité du musical si précaire malgré un financement public qui vise depuis si longtemps la démocratisation culturelle ? Dans cette tentative de conclusion nous resterons dans les limites que nous nous étions données, celles de l'analyse d'un corpus travaillé en lien avec des hypothèses historiques et anthropologiques. Il s'agit donc de ramasser justement ce que nous dit ce corpus pour comprendre cette situation paradoxale.

1. Quelle conception de la musique classique est-elle adressée au public ?

La conception de la musique classique adressée au public est celle d'une musique comme objet qui mérite de circuler sans relever d'un caractère commercial, marchand. Dans une société démocratique ce qui circule sans être présenté comme une marchandise relève de l'échange des objets sacrés qui fondent la société comme société démocratique, c'est-à-dire égalitaire, où l'humanité des uns est aussi celle des autres. Ce fondement sacré de la musique classique se fait au même titre que l'éducation ou l'assistance par exemple. Comme les savoirs, comme les soins de santé, sa valeur est présentée comme incommensurable.

L'échange sacré en situation démocratique suppose un « profanare », un « rendre au public ce qui lui revient ». On dépense pour la recherche médicale mais chacun sera mieux soigné, on dépense pour la recherche et l'enseignement, mais chaque citoyen doit pouvoir en bénéficier gratuitement, on dépense pour la musique et chacun devrait pouvoir en jouir démocratiquement. Or là est le possible hiatus démocratique. Qui jouit de la musique classique ? Qu'est-ce que jouir démocratiquement de la musique classique ? Est-ce si clair ?

Expliquons nous.

A l'issue de ce trajet, il nous semble qu'il y a au moins deux manières d'envisager la responsabilité envers la musique classique comme objet sacré démocratique.

La première consiste à faire valoir le rôle de l'Etat pour préserver un patrimoine.

Or le patrimoine musical se distingue des autres patrimoines en tant que sa matérialité, les partitions et les instruments ne sont pas les seules choses qu'il faille préserver pour préserver ce patrimoine, loin de là. Il faut aussi préserver des gestes, des pratiques, donc des acteurs qui sont les musiciens compétents. Préserver un patrimoine matériel et immatériel qui ne relève pas du retour sur investissement par ce fameux « faire vivre » que nous avons commenté, c'est effectivement prendre en charge l'enjeu démocratique, préserver des richesses incommensurables pour les générations présentes et futures, ne pas laisser disparaître un pan de la culture.

La seconde consiste à se préoccuper de la circulation présente de ce patrimoine. Or le hiatus apparaît là.

Le discours actuel sur la musique classique en fait une musique complexe, élevée, qui suppose de disposer de savoirs qui permettent de l'apprécier à sa supposée juste valeur. La sacralité musicale est confondue non avec l'expérience musicale en termes d'émotions hors langage et disponible de fait pour tous, mais comme expérience intellectuelle. Il faudrait savoir avant d'avoir du plaisir, prouver son savoir pour avoir du plaisir. Ces savoirs sont eux aussi patrimoniaux et de fait élitistes, ce qui fait que la sacralité musicale dont nous avons voulu montrer qu'elle pouvait relever, voire devait relever, non seulement des objets mais des émotions qu'ils produisent, est superposée à une élite sociale qui maintient dans le discours sur la musique, ses privilèges d'entre soi en confiquant les savoirs (qu'elle n'a pas toujours mais qu'elle déclare avoir) et les lieux d'interprétation qui demeurent intimidants, car cultivant souvent aussi cet entre soi.

Imaginons ce que cela donnerait si cette manière d'envisager la diffusion concernait par exemple l'architecture : nul n'oserait visiter les châteaux de la Loire sans avoir une bonne connaissance sinon de l'architecture à la Renaissance du moins de la Renaissance. Nul n'entrerait dans un musée sans connaître l'histoire de la peinture etc.

Affirmer que le savoir n'est pas une condition nécessaire est souvent vécu comme de la démagogie mais le savoir peut venir dans un second temps, voire ne pas venir, tel public sera touché pour des raisons psychiques par le violoncelle seul, d'autres par la joie de Mozart, sans en référer à un savoir.

Le savoir, au lieu d'être une médiation, semble être devenu un obstacle, intériorisé comme tel, il faudrait savoir pour avoir envie de ... Reconnaissons que le désir de Versailles lui même repose plus sur des mythes que sur des savoirs...Or aucun mythe en France ne semble porter le désir de musique classique sinon ce dernier : une musique impossible à apprécier sans savoir préalable.

2. Quelle conséquence cela a-t-il sur la conception diffusée par les textes réglementaires de l'expérience musicale ?

Les textes réglementaires diffusent une conception de l'accès à la musique classique comme celle d'une expérience éducative, épreuve de vérification de savoirs plus qu'épreuve émotive. On irait donc au concert de musique classique pour apprendre ou pour vérifier que l'on sait et jouir de ce savoir, on irait au concert comme on va à l'école pour faire des efforts. Ces derniers sont souvent présentés comme ceux que l'on fait pour lire ladite grande littérature, comme si dans les deux cas la joie ne venait que de l'effort et non de la rencontre comme telle avec un autre qui a subjectivé son désir, l'écrivain, le musicien, le compositeur.

La question des modalités de la rencontre est certes abordée mais en termes de formats et non en termes de relations intersubjectives qui peuvent certes être préparées mais aussi être inopinées.

Le « hors langage » est un monde spécifique. Peinture et musique ne peuvent jamais se confondre avec les discours tenus sur eux. Il y a ce qui reste hors langage et vient cogner aux portes plus secrètes, symboliques, mystérieuses de la condition humaine. Ce qui en Grande Bretagne est nommé « âme » et dont nous avons sans doute perdu le mot en Français, attachés que nous sommes à notre caractère profondément séculier. Mais quels que soient les mots employés ou employables, c'est cette dimension du « débord » qui semble le plus souvent manquer dans la médiation réglementaire. Apollon règne sans Dionysos.

3. Quelle conséquence cela a-t-il sur la perception de la musique classique comme telle et sur les pratiques en termes de constitution des publics engagés dans ses institutions?

Il nous semble que la perception des enjeux de la musique classique reste souvent scolaire (syndrome généralisé du bon élève obéissant, plutôt que sujet libre subjectivant sa pratique). Si la musique classique relève de la connaissance plus que de l'expérience, elle devient qualifiante/disqualifiante comme l'orthographe, plus intellectuelle qu'émotionnelle. Dans un tel registre, le plaisir et la jouissance ne peuvent être qu'en surcroît même pour les musiciens. Ceux-ci sont inscrits par leur formation et leur traitement (des outils au service de l'orchestre) dans des logiques de sacrifice qui produisent, d'une manière certes différente pour chacun, anxiété de performance, ennui et corps endolori. On est loin de l'émotion partageable et partagée, loin du corps dansant sinon exultant de plaisir. Loin de l'enthousiasme qui est pourtant une forme de l'expérience sacrée.

Mais dans ce corpus, des expériences autres permettent de prendre la mesure que ceci n'est pas inéluctable, loin de là.

Il y a bien sûr l'autre modèle outre-manche où la musique classique est moins classique que grande, et grande car capable de parler à l'âme de tous, d'émouvoir tous les publics. Il y a des lieux (opéra de Lille entre autres) qui présentent leur projet en termes de mystères, de découvertes et qui mixent les expériences musicales et les modalités de cette expérience dans une même programmation dont la lecture ne suppose aucun savoir préalable, mais juste l'acceptation de se laisser entraîner par une curiosité aiguisée. Des ensembles jouent sur la pluralité des objets joués ou rejoués comme le quatuor *Bela* qui fait de la formation patrimoniale un substrat mais non une quête, les conditions de la quête très ouverte d'une musique à inventer. Il y a des lieux qui sont ouverts à des musiques classiques mais dans leur formes « work in progress », les réinstallant au regard du public dans la fragilité et non dans la performance (*Muzicatreize*), des ensembles qui ont fait des choix d'objets mais surtout le choix de maintenir le feu sacré de l'enthousiasme des musiciens.

Aujourd'hui, des salles qui, tout en portant des projets installés du côté de la musique complexe en particulier celle de Boulez, visent à s'ouvrir à d'autres musiques et ainsi à croiser les programmes et les musiques, dans un double mouvement de désintimidation face au classique mais aussi de sacralisation d'autres musiques dans la logique démocratique que nous avons décrite.⁷⁷

Faire sortir certains objets commerciaux de la seule reconnaissance commerciale pour les sacraliser aussi au sens de l'échange sacré de Marcel Mauss, voilà une procédure qui permet d'imaginer que oui, il pourrait y avoir des *Victoires la musique* qui mêlent musiques classiques et musiques actuelles sans considérer cela comme démagogique, sans considérer que la sacralité se doive d'évacuer le divertissement. Il serait alors possible d'affirmer au contraire que la musique classique comme objet sacré se doit d'être aussi plaisir et par là oui, divertissement. Ce rôle est inscrit au cœur de la catharsis des passions depuis Aristote, catharsis par le plaisir si nécessaire dans des sociétés démocratiques, par définition conflictuelles. Y renoncer serait finalement renoncer à la démocratisation comme régulation du fait démocratique.

Reste cependant une dernière et forte question que nous avons tenté de traverser : quelle est l'actualité du patrimoine musique classique ?

4. Le registre patrimonial fait-il de la musique classique un objet désuet ?

En fait l'ensemble des textes mettent en évidence un patrimoine ouvert sur le présent car ce sont les savoirs qui sont patrimoniaux et non l'effectivité de la musique, qui est toujours une activité vécue au présent, que ce soit quand elle

⁷⁷ C'est l'objectif annoncé de la nouvelle salle philharmonique de la Villette, doc 52.

est jouée ou quand elle est composée aujourd'hui dans la filiation de son histoire spécifique comme musique complexe d'avant la tonalité, de la période tonale ou d'après la tonalité.

Ce présent peut alors être qualifié de différentes manières et ce sont des registres du présent au pluriel qui habitent la question de la musique classique.

Il y a tout d'abord un présent soustrait au temps, le présent de l'a-chronie, du hors temps. De fait la musique classique comme objet passionnel et émotionnel traverse les temps et touche d'une manière an-historique et a-sociologique. Toute la musique classique n'appartient pas à ce registre mais, de fait, certains morceaux semblent toujours faire mouche et sont mobilisés pour leur compétence sensible y compris parfois dans la pub ! Ce registre de l'achronie peut servir de point d'appui à la popularisation, car il accède à une dimension mythique.

Il y a ensuite un présent ritualisé pour honorer le passé, dans des répertoires, des gestes, des formes orchestrales fixés et formant un canon. Il n'est pas a-chronique, il est apprécié parce qu'il est inscrit dans une histoire connue. C'est un présent happé par le passé. Il relève de l'histoire antiquaire et de l'amour des reliques.

Il y a encore un présent qui puise dans le passé la puissance de son inventivité par la création de nouveaux répertoires, par l'agencement de nouvelles programmations, par l'usage neuf d'instruments anciens. Un présent à ce titre relié en même temps au passé et au futur. C'est celui qui permet de penser l'anachronisme comme passerelle entre les temps, pourvu que ce présent inquiet ne soit pas un prétexte mais le lieu du désir même.

Le présent de la composition de musique contemporaine complexe est un présent où le passé est un sillage et parfois une trace. Il est projeté dans un futur. C'est un patrimoine du point de vue de la démarche mentale qui y préside, « il aura fallu toute cette histoire pour pouvoir composer ainsi », mais un patrimoine Janus où la face du passé doit se faire oublier, presque s'effacer.

5. Ces présents peuvent-il être ceux de tous, ou sont-ils temporellement et socialement segmentés ?

La dimension a-chronique de la musique classique repose sur l'expérience musicale comme telle, c'est-à-dire non verbale, comme lieu hors langage ordinaire au profit d'un autre langage qui parle au corps sans médiation. L'a-chronie est ainsi par excellence le lieu de la jouissance préverbale. Le cri, le silence, le rythme, la mélodie, la dissonance sont des expériences émotives avant d'être des expériences intellectuelles, elles sont disponibles pour tous, pourvu qu'on les mette à disposition sans en faire une épreuve⁷⁸.

78 Sur la sociologie des épreuves, Luc Boltanski, *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.

Le nouage passé-présent-futur est également disponible pour tous, même si le patrimoine savant peut avoir des effets repoussoir, il produit aussi de la curiosité pourvu qu'on en connaisse l'existence. Cela suppose simplement une logique de popularisation à la manière du théâtre grec au Ve siècle où se sont écrits dans le contexte de concours, les plus grandes pièces du répertoire et des thèmes repris du répertoire théâtral. Des logiques éducatives de diffusion comme celle de l'Opéra de Lille pour les spectacles, ou comme celui du Melisson pour les usages et les pratiques, montrent que cette popularisation n'est pas une vue de l'esprit.

Le rapport antiquaire est sans doute le plus classant, mais on connaît le goût des Français pour les musées et le patrimoine. Là encore il s'agit de mener une politique de popularisation. La musique classique pourrait être mise à disposition par ses usages désacralisant (publicité, cinéma, chorales scolaires etc.), dans les trajectoires multiples que nous avons décrites. Il s'agit pour faire patrimoine commun de trouver les bonnes portes d'entrée.

Mais à lire ces textes, nul doute qu'une communauté est en chemin qui propose en interaction avec les élus et les collectivités territoriales, que les trajectoires d'appropriation des objets sacrés et des émotions qu'ils suscitent se fassent dans l'infinie variété des trajectoires des individualités démocratiques. On sort de l'unisson des apprentissages, pour mieux se retrouver dans le partage des émotions.

Enfin, la musique est une actrice de la démocratie, si elle est prise pour ce qu'elle est : ce qui permet de mettre en partage par le pouvoir des émotions. Mais elle n'est pas par nature démocratique. Sortir de cette illusion politique permettrait de lui demander plus, plus du côté des émotions et de la pluralisation des trajectoires qui permettent de les faire venir. Et aussi de lui demander moins, car la musique n'est pas une magicienne éthique. L'histoire nous l'a appris et particulièrement pour la musique classique asservie au pire dans notre proche XXe siècle ; il est bon de le savoir pour ne pas en faire le lieu de la demande de chefs quand le siècle essaie maladroitement de ne plus en avoir besoin.

L'éthique des pratiques précède les émotions dans une réflexion historique et philosophique sur ce qui a soudé l'orchestre, l'orchestre et son public, sur ce qui motive le plaisir musical, sur les relations complexes entre musique et exercice du pouvoir, sur ce que l'on attend de l'expérience musicale comme expérience émotive en ayant à l'esprit que les émotions sont le lieu de l'ambivalence et que par cette ambivalence tous les retournements symboliques et politiques sont possibles. Les usages de la musique dépendent de la vigilance de ceux qui la font, la financent, la transmettent.

Annexe 1 : liste des textes

A/ Puissance publique, 29p

- ~ Etat, Ministère de la Culture : cahier des missions et des charges
- doc 1- Orchestres,
- doc 2- Opéras,
- doc 3- CNCM, Centres nationaux de création musicale,
- doc 3-2, fiche technique sur l'aide à des compositeurs pour l'écriture d'une œuvre musicale,
- doc 4- Scènes nationales,
 - ~ Etat, Education Nationale
- doc 5, circulaire orchestres à l'école, 11 janvier 2012
 - ~ FNCC, Fédération nationale des collectivités pour la culture,
- doc 6, document d'orientation politique, janvier 2013, janvier 2013
 - ~ ARF, Association des régions de France,
- doc 7, contribution au projet de loi relative à la création artistique, avril 2013

B/ Syndicats : 6p

- ~ doc 8, PROFEDIM, contribution LOR 26 fév 2013 (préambule)
- ~ doc 9, SMA : contribution LOR (préambule), mars 2013

C/ Fédérations : 67 p

- ~ doc 10, Accord majeur, communiqué fondation, site avril 2013
- ~ doc 11, ROF, convention triennale 2007-2009
- ~ doc 12, AFO, document stratégique, juin 2012
- ~ doc 13, Futurs composés, Charte
- ~ doc 14, FEVIS, interview Toubon août 2012
- ~ doc 15, Conservatoire de France, communiqué relatif au rapport Lockwood, février 2012
- ~ doc 16, UNDC, Communiqué rapport Lockwood
- ~ doc 17, CMF, Confédération musicale de France, avril 2012²²
- ~ Doc 18, UFF, Union des fanfares de France, 2 mars 2013
- ~ doc 20, France festivals, site avril 2013
- ~ doc 21, Grands Formats, décembre 2013
- ~ doc 22, Zone Franche, charte des musiques du monde, 2001
- ~ collectif

doc 23, Canoppea, juillet 2011

D/ Editos de responsables de structures :

~ Etablissements publics

doc24-2, Opéra National de Paris, saison 2013-2014

doc24-3, Opéra-comique, saison 2013-2014

doc 24, Cité de la musique, saison 2013-2014

doc 25, Cnsmdl, saison 2013-2014

Doc 27, Philharmonie de Paris, sur le site avril 2013

~ Opéras

doc 28, Marseille, saison 2010-2011

doc 29, Nantes-Angers, saison 2012-2013

doc 30, Toulouse, saison 2011-2012

doc 31-2, Lille, saison 2012-2013

doc 31, Bordeaux, saison 2012-2013

~ Orchestres

doc 32, Lyon, saison 2012-2013

doc 33, Bretagne, sur le site avril 2013

doc 34, Avignon, sur le site avril 2013

doc 35, EIC, Ensemble inter contemporain, saison 2012-2013

~ CNCM

doc 36-2, GMEA, sur le site avril 2013

doc 36, GMEM, programme février-juillet 2013

~ SN

doc 37, Maison de la culture Amiens, sur le site avril 2013

~ Festivals

doc 38-2, Musica de Strasbourg, sur le site avril 2013

doc 38, Aix en Provence, sur le site avril 2013

doc 39, Sablé sur Sarthe, sur le site avril 2013

~ Ensembles

doc 40, 2E2M, saison 2012-2013

doc 41, Musicatreize, ouverture salle 2013

doc 42, quatuor Bela, sur le site avril 2013

doc 43, Les arts florissants, les trente ans, saison 2009-2010

doc 44, Pygmalion, sur le site avril 2013

doc 45, Dialogos, sur le site avril 2013

doc 46, Accentus, sur le site avril 2013

~ Petite Enfance

doc 47, Théâtre Dunois, sur le site avril 2013

doc 48, Enfance et musique, La revue des initiatives n°7

E/ écrits de théoriciens, journalistes, critiques, éditorialistes :

~ théoriciens :

doc 49, texte Boulez, interview dans Eclats 2002 sur l'espace social, pp.259-271

doc 50, texte Karol Beffa, conférence collège de France, musique et imposture, 13 décembre 2012

doc 51, texte Jean-Jacques Nattiez, conclusion de l'encyclopédie du XXI^e siècle « Unité de la musique, unité de la musicologie ? », pp. 1197-1209

~ journaux :

doc 52, Le Monde, 13.04.2007, « La philharmonie de Paris sera un bâtiment populaire ! »

doc 53, Diapason avril 2013 de Yvan A. Alexandre

doc 54, La lettre du musicien mai 2013, édito de Michèle Worms

doc 55, Classica avril 2013 de Alain Duault

doc 56, La scène, printemps 2013, article de Tiphaine le Roy

F/ Deux exemples étrangers :

doc 57, LSO, London symphony orchestra, saison 2013-2014, édito de Kathryn McDowell

doc 58, CBSO, City of Birmingham symphony orchestra, sur le site avril 2013, édito Andris Nelsons

CONVENTION DE PRESTATION DE SERVICE

Entre les soussignés :

le Ministère de la culture et de la communication
Direction générale de la création artistique (DGCA),
dont le siège est 62, rue Beaubourg à Paris (75003),
représenté par son directeur général, M. Michel ORIER
ci-dessous désignée **DGCA**
d'une part,

Et

l'École des hautes études en sciences sociales,
Etablissement public à caractère scientifique, culturel et professionnel
siège social : 190-198 avenue de France – 75013 Paris ;
n° de SIRET : 197 537 426 00037 ; n° URSSAF : 965.80.03.169.230.001.018.
représentée par son président, Monsieur Pierre-Cyrille HAUTCOEUR
agissant pour le compte de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain
(IIAC/TRAM),
ci-dessous désignée **l'EHESS,**
d'autre part,

Etant préalablement rappelé

Dans le cadre de la réflexion sur les publics de la musique classique qu'elle a engagée, la direction générale de la création artistique (DGCA), souhaite procéder à une analyse de récits.

L'EHESS, par l'un de ses centres, l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC/TRAM), a développé une expertise dans ce domaine de recherche.

La DGCA a choisi l'EHESS pour la réalisation de cette prestation.

Il a été convenu ce qui suit :

Article 1 – Objet

L'objet du présent contrat est de définir les modalités financières, de mise en œuvre, selon lesquelles la DGCA confie à l'EHESS la réalisation d'une prestation relative aux « publics de la musique classique ».

Article 2 - Description et modalités d'exécution de la prestation

La prestation attendue est la suivante :

- procéder à l'analyse des récits dont la liste figure en annexe de la présente convention,
- la restituer sous la forme d'un rapport écrit pour le 30 août 2013,
- la présenter lors d'une réunion de rendu à la DGCA,
- animer ensuite un séminaire d'une journée organisée par la DGCA avec un groupe de professionnels représentant les principaux réseaux,
- établir une note à l'issue de ce séminaire.

A partir des documents dont la liste figure en annexe il s'agira :

- d'évaluer la place faite au public dans les différentes institutions de la musique classique (textes réglementaires de l'Etat, déclarations de groupements professionnels ou de syndicats, éditoriaux de directeurs de lieux, écrits de théoriciens de la musique) en s'appuyant sur l'analyse des récits que ces institutions et ceux qui les peuplent produisent. Il s'agira de comprendre en particulier quelle conception de la musique classique est adressée au public, comment les publics visés sont sollicités non seulement au regard de la valeur patrimoniale des répertoires mais aussi au regard des capacités des institutions à mettre en valeur l'actualité de ces patrimoines. Il s'agit donc de comprendre dans quels rapports de temporalités les publics sont accueillis et de comprendre comment ils accueillent ce patrimoine, de comprendre comment des valeurs leurs sont affectées.
- d'évaluer l'impact d'une approche en termes de public par rapport à celle de population ou de citoyenneté.
- d'évaluer à partir des motifs invoqués comme fondant les projets des équipes, des lieux, des réseaux, la façon dont sont pris en compte les enjeux du bien commun.

Article 3 – Responsables scientifiques

Pour l'EHESS, l'étude est réalisée sous direction de Mme Sophie WAHNICH, directrice de recherche au CNRS, directrice de l'équipe TRAM de l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (TRAM/IIAC).

Pour la DGCA, la réalisation de la prestation est suivie par Mme Catherine LEPHAY-MERLIN, chef du bureau de l'observation et Mme Sylvie PEBRIER, inspectrice de la musique.

Article 4– Durée

Le présent contrat prend effet le 1^{er} juin 2013 pour une période de 7 mois comprenant le rendu de l'étude au 25 octobre 2013 et les deux réunions prévues à l'article 13.

Il peut être renouvelé à la fin de cette période par un avenant qui précise notamment l'objet de cette prolongation ainsi que les modalités de son financement.

Article 5 – Obligations de la DGCA

La DGCA s'engage à l'égard de l'EHESS à communiquer toutes les informations nécessaires à la réalisation de l'analyse mentionnée à l'article 2.