

II- Les discours

Si l'on considère que le fait musical se constitue au croisement de pratiques et de récits, il convient alors de resituer les actions conduites par les artistes, les institutions et les politiques musicales au regard des « discours » qui les relaient auprès du public. Examiner ce qui se dit dans les discours sur la musique classique offre un angle de vue privilégié pour repérer les valeurs qui agissent et s'élaborent, et avec elles les points aveugles qui pénalisent un large partage des émotions musicales.

Plusieurs types de discours vont servir de base au développement de cette partie :

- un corpus de textes émanant principalement de l'État, de collectivités, d'établissements et d'équipes artistiques,
- les différents énoncés des politiques culturelles de l'État,
- les prises de position dans les débats de la société civile.

Cette analyse des discours ne recouvre pas l'évaluation de la réalité des actions entreprises mais ne peut y être étrangère.

II-1. La place du public dans les discours de l'institution musicale classique : l'étude par l'équipe Tram du Cnrs.

Résumé

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

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

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

A/ Présentation de l'étude

A-1. La commande et son contexte.

La Direction générale de la création artistique (Dgca) a commandé à une équipe pluridisciplinaire de chercheurs du Cnrs en anthropologie du politique (histoire, théorie politique, anthropologie), une étude des discours portant sur la musique classique et ses publics. Ce travail a été confié à l'équipe *Transformations radicales des mondes contemporains* (Tram) dirigée par **Sophie Wahnich**. Cette équipe est membre de l'*Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain* (Iiac) situé à l'*Ecole des hautes études en sciences sociales* (Ehess).

Avec le concours des chargés de mission de la délégation musique et du département des publics et de la diffusion, nous avons réuni les textes du corpus, dont la liste figure en annexe de l'étude. Ce corpus a été validé par le comité de pilotage constitué des responsables des services de la Dgca (inspection, observation, musique, publics). Il est composé de textes émanant de la puissance publique : cahiers des charges des établissements labellisés par l'Etat, textes émanant des collectivités, des réseaux (Afo, Rof, Fevis,...), d'éditoriaux d'élus et de directeurs des différents labels et de quelques articles théoriques ou de critique de presse¹.

L'accompagnement de cette étude a été confié à **Catherine Lephay-Merlin**, chef du bureau de l'observation et de la performance à la Dgca et moi-même. L'étude a été rendue en janvier 2014. Elle est publiée sur le site du ministère de la Culture². Sophie Wahnich, directrice du laboratoire est venue en faire la présentation à la Dgca le 3 avril 2014³. La convention prévoit par ailleurs que le Tram animera un séminaire organisé par la délégation musique avec les responsables du champ musical classique.

A-2. Les enjeux.

L'analyse de discours vise à mieux « comprendre quelle conception de la musique classique est adressée au public, comment les publics visés sont sollicités » et accueillis, « comment des valeurs sont affectées » au patrimoine ou à la création et « d'évaluer à partir des motifs invoqués comme fondant les projets des équipes, des lieux ou des réseaux, la façon dont sont pris en compte les enjeux du bien commun⁴ ».

B/ Méthodologie, une double approche anthropologique et historique

B-1. Les enjeux démocratiques du sacré

Une vaste littérature sur les publics a été produite par la sociologie française, notamment dans les travaux conduits par le Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture (Deps), mais aussi dans un nombre important de monographies sur les institutions, ou encore dans les travaux à visée plus théorique sur les questions de démocratisation ou de médiation. Jusqu'à présent peu sollicité, le champ de recherche de l'anthropologie du politique permet de réfléchir d'une part sur l'enjeu temporel de l'objet musique classique : régimes d'historicité, patrimonialisation, rapport passé/présent, et d'autre part sur la question des fondements démocratiques des sociétés en termes d'échange sacré dans la tradition de Marcel Mauss. Cette approche renouvelle ainsi les questionnements sur la démocratisation.

¹Voir annexe.

²<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapports/Etude-des-discours-de-la-musique-classique>

³Voir la transcription de son intervention en annexe.

⁴Extrait de la convention passée entre l'Ehess et la Dgca, voir annexe.

Renouveler le regard que les institutions - État inclus - portent sur elles-mêmes, prendre le risque d'un écart par rapport aux habitudes de pensée, est apparu comme essentiel dans une période d'essoufflement qui peine de plus en plus à mettre au centre du projet artistique les notions de service public ou de bien commun. En proposant une mise en perspective dans le temps long de l'histoire, en établissant des ponts avec la pensée de philosophes contemporains, cette étude apporte un éclairage fort sur la façon dont l'expérience musicale classique est, ou non, positionnée dans une perspective démocratique.

Quelques éléments de définition : « Les objets sacrés sont des objets auxquels on ne peut pas toucher, qu'on ne peut pas profaner sans produire des émotions collectives. Celles-ci témoignent que ces objets ont été effectivement investis par l'ensemble de la société et non pas simplement par des individus⁵ ». Quant à la notion de sacré, prise dans son moment de dissociation du théologique, elle est opérante pour réfléchir les modalités du don dans l'analyse des textes et surtout elle permet de penser les relations entre sacré et démocratie : « du fait du XX^e siècle, il y a un certain nombre de phénomènes comme le fascisme et le nazisme qui ont conduit à occulter ou à oublier que la démocratie n'est pas que du côté de la raison procédurale, que cela suppose de réinvestir des choses qui sont du côté des émotions et du sensible et qu'évidemment, avec un objet comme la musique, on est au cœur de la question⁶ ».

B-2. Les enjeux des régimes d'historicité : tradition, progrès, présentisme.

La relation que tisse notre monde entre présent, passé et futur, a changé et on peut en décrire trois (ou quatre) étapes jusqu'à aujourd'hui. La prise en compte de ce cadre est nécessaire pour comprendre le sens du développement de la patrimonialisation par exemple ou des positions divergentes sur la possibilité de changer le monde.

« Il existe toute une série de travaux⁷, posant la question des régimes d'historicité. Ces régimes sont au nombre de trois au moins :

Celui de la tradition dans lequel la manière dont on envisage le futur est de reproduire le passé et le présent avec l'idée qu'une société est vivante dans la mesure où elle arrive à se reconduire à l'identique.

Celui du progrès qui, dans une certaine mesure, considère que le champ d'expérience devient rapidement caduc, qu'il faut constamment inventer un horizon d'attente nouveau et que c'est dans la manière dont on se projette dans cet horizon d'attente qu'on fabrique la manière dont on est dans le temps, dans notre société. C'est le régime qui s'instaure, en particulier, après la révolution française [...]

On considère que ce régime du progrès s'est affaïssé et a disparu de manière assez radicale dans les années 1980/90, au profit de ce que **François Hartog** appelle le « présentisme ». Ce présentisme, c'est dire que le régime de temporalité des êtres humains aujourd'hui est ramené sur le temps du présent, ce qui ne produit pas du tout la même chose que la tradition, mais produit un sentiment d'urgence constant, générant quelque chose d'éminemment friable dans les rapports sociaux [...] Cette situation produit quelque chose qui est très important pour l'étude, qui est l'idée que les objets qui deviennent caducs appartiennent à un patrimoine. La notion de patrimoine est articulée à la fois à ce présentisme et à une coupure qui est constante entre le passé et le présent. Donc la patrimonialisation, c'est la plupart du temps, un processus de séparation, de distinction, permettant de dire : ceci est du passé et a une certaine valeur, mais ne correspond plus à ce qui est vivant dans notre société. Cette patrimonialisation généralisée qui a caractérisé les années 1980/2000 a partie

⁵Sophie Wahnich, présentation de l'étude à la Dgca le 3 avril 2014, retranscrite par Nicolas Stroesser, voir annexe.

⁶Ibid.

⁷Voir les travaux de l'historien allemand, Reinhart Koselleck ou du français François Hartog.

liée avec ce changement de régime d'historicité.

Le présentisme est également lié à ce qu'on a appelé la fin des grands récits eschatologiques qui permettaient d'imaginer que les lendemains allaient chanter. Ce phénomène est associé très fortement à la chute du mur de Berlin, en 1989. De ce fait, et à partir du moment où il y a un certain nombre d'événements à l'échelle du monde, voire du monde globalisé, qui montrent que de l'événement peut encore surgir, que la fin de l'histoire n'est pas encore complètement évidente, alors il y a quelque chose qui bouge aussi dans ce présentisme et aujourd'hui on a plutôt une sorte de co-présence de différents régimes d'historicité, à la fois en fonction des lieux, des moments, des segments sociaux, des objets analysés [...] Cet enjeu d'historicité est très important et c'est au croisement de ces différentes notions que s'inscrit le travail présenté par l'équipe au travers de l'appropriation des textes du corpus proposé⁸. »

B-3. L'analyse des discours

Le corpus des textes a fait l'objet d'un travail d'analyse qui s'inscrit dans le champ des études d'analyse de discours qui a été théorisé par **Régine Robin et Dominique Maingueneau**⁹. « Dans ce champ, il paraît tout aussi important de repérer des régularités du discours au singulier que de spécifier les écarts à cette régularité relevant des différents secteurs » déclarent les chercheurs. « 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 ciblées¹⁰ ».

C/ Conclusions

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

Une circulation endiguée.

Pour permettre à la musique de jouer son rôle en tant que fonction fondatrice d'une société démocratique, il faut en faciliter la circulation. Des choses sacrées qui ne circulent que peu ou pas du tout, ne fondent pas des sociétés démocratiques, mais des sociétés hiérarchiques, aristocratiques.

Pour dissoudre le hiatus démocratique qui tient à l'élitisme et à l'insuffisante circulation de la musique classique, Sophie Wahnich suggère différentes démarches, à commencer par disjoindre « entre soi » et « valeur élevée ». Il ne s'agit pas de stigmatiser les deux ensemble, mais de placer l'exigence et la complexité dans une lecture d'anthropologie politique, où cette valeur élevée est positive, car elle ressortit d'un échange sacré. D'où il ressort qu'il n'y a pas d'opposition valide entre tel ou tel type de musique¹¹, la musique classique n'ayant pas l'exclusivité de la complexité et

⁸Sophie Wahnich, op.cit.

⁹Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Armand Colin, Paris, 1975 et Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

¹⁰Étude des discours de la musique classique, équipe Tram-IIAC-CNRS, DGCA-EHESS, janvier 2014, p.11.

¹¹**Dominique Laulanné** exprime une position semblable : « Quand on fait le procès de la musique classique en disant « la musique classique est élitiste », je ne suis pas d'accord. Si elle est parfois considérée comme « élitiste », c'est par usage et non par nature ». D'où les choix qui sont les siens à Nanterre : « C'est aussi pour cela que nous cherchons à organiser des concerts de musique classique sur les paliers d'immeubles Hlm [...] et que j'organise un festival de piano " piano cash" au sein du centre d'accueil et de soins hospitaliers de Nanterre ; c'est un lieu qui accueille toute la misère du

de l'élévation et ce qui est « classique », ce n'est pas un type de musique, c'est alors une manière de faire de la musique.

Un environnement qui édifie des cloisons.

Mettre en avant le caractère codé et technique de la musique répond certes au désir perceptible d'« a-temporalité » ou d'« a-chronie » qui témoigne aussi de cet environnement du sacré, mais cloisonne et hiérarchise les publics, suppose des connaissances préalables pour accéder à l'objet sacré. Là où la démarche britannique considère que cet objet sacré, en vertu de sa qualité, peut parler directement à tous, par le biais des émotions. Ce ne serait pas affaire de goût, mais de sensibilité humaine. D'où le caractère festif de l'échange sacré.

Les entraves à la liberté des interprètes.

Il s'agit aussi de desserrer les hiérarchies et les contraintes des interprètes permanents, « gardiens du temple », au profit d'une liberté retrouvée pour favoriser la diversité des parcours. Les musiciens, qui ont pour mission de « faire vivre » le patrimoine, ne doivent pas être seulement des instruments patrimoniaux mais les sujets libres d'une réinvention permanente. À cet égard, l'aventure baroque est une voie intéressante. C'est l'enjeu de la musique classique comme patrimoine contemporain.

Pour les politiques publiques, au temps de Malraux puis de Lang, semble succéder un troisième temps qui serait celui de la pluralisation des modes d'accès à des cultures subjectivantes dans des trajectoires variées. Dans cette étape apparaît la nécessité de combiner axe vertical et axe horizontal : « sans verticalité, les mondes populaires sont assignés à leur supposée identité populaire, sans horizontalité, la musique dite classique continue à perpétuer des hiérarchies implicites. Ensemble, horizontalité et verticalité peuvent produire un espace qui deviendrait commun dans la multiplicité des trajectoires possibles¹². »

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

Dans les pages de conclusion, l'étude tente de répondre aux cinq questions suivantes :

- quelle conception de la musique classique est-elle adressée au public ?
- quelle conséquence cela a-t-il sur la conception diffusée par les textes réglementaires de l'expérience musicale ?
- 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 ?
- le registre patrimonial fait-il de la musique classique un objet désuet ?
- ces présents peuvent-ils être ceux de tous, ou sont-ils temporairement et socialement segmentés ?

On peut regrouper les propositions autour de trois points principaux : agir pour une meilleure circulation des œuvres, rétablir le lien entre sacralité et émotion, favoriser la variété des trajectoires et des modalités d'inscription dans le présent.

C-2-1. La musique classique, un patrimoine - matériel et immatériel - non marchand, qu'il revient à l'État de continuer à préserver et de mieux faire circuler.

Dans une société démocratique ce qui circule sans être présenté comme une marchandise relève de monde, notamment des Sdf de Paris. Chaque mois, nous invitons un pianiste professionnel à donner un concert gratuitement pour les usagers de l'hôpital, le personnel, des enfants du quartier. » Il estime que c'est la responsabilité des lieux de valoriser les désirs des musiciens : « Les musiciens ont besoin de cette énergie et de cette conviction pour exprimer cette générosité, cette envie qu'ils ont. » Entretien du 18 avril 2013.

¹²Cf rapport, p.34.

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 classique¹³ ? Qu'est-ce que jouir démocratiquement de la musique classique ? Est-ce si clair ? Expliquons-nous. À 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'État 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 ».

C-2-2. Pour rendre la musique classique disponible pour tous, la sacralité de la musique classique doit relever des émotions suscitées par la rencontre des œuvres et non pas d'un savoir intellectuel à acquérir préalablement et nécessairement pour accéder au plaisir.

« La seconde manière [d'envisager la responsabilité envers la musique classique comme objet sacré démocratique] 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 confisquant 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. »

¹³Jean-Marie Gouërou fait remarquer que : « En France, les pratiques culturelles, considérées de manière globale, sont très marquées par la notion de privilège » et il observe une évolution grâce à l'influence anglo-saxonne : « Ce qui est intéressant, c'est de voir à Aix-en-Provence qu'un véritable savoir-faire s'est développé grâce aux orchestres qui ont été invités comme l'Orchestre philharmonique de Berlin et le London Symphony Orchestra. A la Philharmonie de Berlin, on a beaucoup travaillé en faveur des populations déshéritées, en particulier auprès des populations du sud de Kreuzberg, d'origine turque. », Entretien du 13 avril 2013.

Modifier la conception véhiculée par les textes réglementaires qui font de l'accès à la musique classique une expérience éducative, et mettre au centre de l'expérience la relation intersubjective et la possibilité de débord.

« 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. »

Maintenir le feu sacré de l'émotion partageable et partagée. Dans la présentation des saisons, éviter les acquis implicites, susciter la curiosité et valoriser le plaisir. Pour les musiciens, valoriser l'invention subjective au-delà de la complexité technique garante du « faire vivre » du répertoire et de la rencontre avec les publics.

« 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.

Dans l'entretien du répertoire, le « faire vivre » relève 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 [...] 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 [...] 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 publics¹⁴.

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 (l'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 aiguës.

Des ensembles jouent sur la pluralité des objets joués ou rejoués comme le quatuor *Béla* 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 forme « work in progress », les réinstallant au regard du public dans la fragilité et non dans la performance (*Muzicatzeize*), des ensembles qui ont fait des choix d'objets mais surtout le choix de maintenir le feu sacré de l'enthousiasme des musiciens. »

Réconcilier sacré et plaisir : dés-intimider la musique classique, sacraliser d'autres musiques.

« 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 dés-intimidation face au classique mais aussi de sacralisation d'autres musiques dans la logique démocratique que nous avons décrite¹⁵. 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 doit d'évacuer le divertissement¹⁶. 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 démocratique¹⁷ ».

C-2-3. L'actualité du patrimoine musical classique, l'imbrication de différentes formes de présent : l'a-chronie, le présent ritualisé du canon, le présent puisant dans le passé, le présent Janus de la musique contemporaine.

¹⁴Ce paragraphe est extrait du corps du rapport, p. 63-64.

¹⁵C'est l'objectif annoncé de la nouvelle salle de la Philharmonie à la Villette, corpus de textes, doc 52.

¹⁶François Besson, directeur de l'action culturelle à la Sacem, déplore le recul des émissions populaires qui incluaient de la musique classique : « La non-exposition de la musique classique dans les médias est « un drame » : elle disparaît des chaînes généralistes, alors qu'autrefois elle était présente à travers des émissions comme le Grand échiquier. Cela renforce l'impression que l'écoute de la musique requiert un savoir expert. De même, à la radio, il y a une perte de l'aspiration démocratique », entretien du 24 juillet 2014.

¹⁷Mais désintimider ne signifie pas banaliser. Selon le psychanalyste Richard Uhl, c'est une fausse bonne réponse que celle qui consiste à faire de « petites histoires » qui banalisent l'expérience musicale, au lieu de proposer de partager le frisson et l'énigme des œuvres qui font leur grandeur ; il prend pour exemple Frédéric Lodéon ; entretien du 6 décembre 2013.

« **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 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 publicité ! Ce registre de l'a-chronie 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. »

Pour réduire la segmentation temporelle et sociale de ces présents, il convient de mettre à disposition les émotions à partager et de diversifier les modalités de popularisation.

« 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 pré-verbale. 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 épreuve¹⁸.

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 V^e 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 Méliçon 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 désacralisants (publicité, cinéma, chorales

¹⁸Sur la sociologie des épreuves, Luc Boltanski, *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.

scolaires...), 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. »

Se garder de l'illusion magique et rester vigilant.

« 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 XX^e 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. »

D. Mise en perspective critique.

Voici quelques éléments de réflexion sur les questions ou les objections qui pourraient être adressées à ce travail.

- Sur le corpus retenu.

La question de savoir si le corpus aurait pu être autre, si d'autres textes auraient été plus légitimes que ceux qui ont été retenus, sera peut-être soulevée. Outre le parti-pris d'observer des textes récents, force est de constater que l'actualité fait peu référence aux textes du passé¹⁹. Quant à l'échantillon des établissements, il a été composé dans une logique non pas d'exhaustivité, mais de représentativité de la diversité des établissements en fonction de leur taille et de leur localisation dans les principaux réseaux labellisés.

- Sur la réalité des actions par rapport aux discours tenus sur elles.

Des cas pourront être cités de structures s'impliquant dans des actions éducatives et culturelles ou des créations participatives, même si cela n'est pas mentionné dans les éditoriaux des structures... Il faudra alors poursuivre la réflexion pour comprendre pourquoi ces actions ne trouvent pas place dans ces supports d'adresse aux publics et s'interroger sur leur place réelle au sein des projets des établissements. Et quand la critique est portée sur la dévitalisation des discours politiques, alors même que les élus apportent un fort soutien aux actions et aux projets des établissements sur leur
¹⁹Cf la rédaction du décret sur les missions du Ministère actuel ou les travaux législatifs en cours y renvoient peu ou pas, qu'il s'agisse des décrets marquants de l'histoire du ministère ou des deux chartes des missions de service public de 1998 sur le spectacle vivant et les enseignements artistiques.

territoire, il conviendra de se demander pourquoi le discours se trouve alors amputé de sa force d'invitation de tous au partage d'une expérience vive.

De plus, la différence entre discours et pratiques ne va pas de soi et la dimension active des discours doit être prise en compte. « On a longtemps espéré que les sources, les textes que l'on pouvait lire étaient transparents, qu'il suffisait de les lire pour les comprendre. L'analyse de discours affirme, au contraire, qu'aucune source n'est transparente et que, dans une certaine mesure, plus on va produire de représentations, de questionnements, plus on va pouvoir la transformer en un objet qui nous fournit des informations. Cet enjeu de l'analyse des discours est un enjeu qui a été particulièrement important dans les années 1980-90 et au début des années 2000, où il y a eu des batailles importantes pour savoir s'il y avait une pertinence à considérer le discours comme acteur. La question ne se pose pas tellement dans l'étude qui a été faite, mais [...] j'aimerais juste souligner qu'à partir d'une telle étude, on peut considérer que ce que véhiculent les discours, ce sont des axes de langages et des actions, et que cela produit des effets sociaux. Analyser des discours, ce n'est pas analyser ce que les marxistes auraient appelé des superstructures, mais c'est analyser des agents et des acteurs de la société en tant qu'ils sont effectivement actifs et pas seulement produits par ces acteurs. A un moment donné, il y a une autonomie du discours social et donc le discours social sur la musique produit par ces différents segments des « sociétés musicales », relève bien d'une position d'acteur et non pas seulement de représentations²⁰. »

- Sur les frontières entre genres musicaux.

Dans le corpus apparaît à plusieurs reprises une relégation des musiques actuelles au motif qu'elles seraient commerciales. En dépit des politiques initiées depuis Fleuret en faveur du jazz, des musiques traditionnelles, de la chanson et des musiques électroniques, il semble que la frontière soit farouchement gardée, ce qui pourra là aussi être le point de départ d'un questionnement à mener ensemble : pour quelles raisons ? au bénéfice de qui ? au mépris de quelles réalités esthétiques ? D'ailleurs, pour éviter les oppositions simplificatrices et disposer d'une approche globale de la relation avec les publics, il serait nécessaire d'étendre aux musiques actuelles la démarche d'analyse des discours portés par les artistes et les institutions et plus largement sans doute au spectacle vivant et aux arts plastiques.

- Sur la densité du texte, quel accompagnement des lectrices et lecteurs ?

À une lecture dense au fil du texte, il est possible de préférer une lecture qui parte de la conclusion ou du sommaire et circule entre les différents paragraphes. Au terme de la lecture, quelques questions pourraient être posées au lecteur : le saviez-vous ? y aviez-vous pensé de cette manière ? en quoi cela peut-il faire bouger votre pratique ?

- Sur des problématiques proches.

Deux points qui ressortent de cette étude trouvent un contrepoint dans d'autres travaux. Le premier concerne la place accordée aux émotions. Les textes et discours politiques sont toujours en danger d'être vidés de leur chair. L'anthropologue **François Laplantine** met en garde contre une politique qui serait insensible, contre une position de déni de la dimension commune de l'expérience à vivre, renvoyée à la seule sphère privée et invite à réfléchir sur le mouvement de conditionnement à ne pas ressentir qui l'accompagne.²¹

Le second point concerne les valeurs attachées aux œuvres classiques. L'ethnomusicologue **Bruno Nettl** a observé dans les écoles de musique universitaires du Midwest des Etats-Unis²² un certain

²⁰Cf Sophie Wahnich, présentation à la Dgca.

²¹François Laplantine, *Le social et le sensible*, Téraèdre, 2010, p.152.

²²Cf Bruno Nettl, *Une anthropologie de la musique classique occidentale*, La culture comme

nombre de traits saillants : le rapport à l'autorité, les hiérarchies de répertoires et de personnes, l'importance de la notion de sacerdoce, le rituel du concert, la valeur des œuvres définie par leur complexité²³. Comme l'étude menée par le Tram, Nettl observe une évolution en chemin vers plus de diversité, qui se développe là-bas par l'introduction des musiques anciennes et des musiques extra-européennes²⁴. Au-delà des spécificités du cas français, les représentations du monde de la musique classique semblent prises dans une mutation où est questionnée la conception privative et élitiste des expériences musicales classiques.

"autre", éditions de l'Ehess, in *L'Homme*, 2004/3 - n° 171-172, pp. 333-351.

²³À la notion de complexité, Bruno Nettl adjoint la puissance sonore et la longueur.

²⁴Dans l'article cité, Bruno Nettl note qu'aucun ethnomusicologue n'établit de distinction entre la musique savante occidentale et celle du reste du monde, et qu'ils ont en général intégré la première à la seconde.

A/ L'héritage institutionnel

Résumé

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

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

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

L'histoire de la politique culturelle de l'État s'écrit le plus souvent autour de **deux scénarios**. Le premier a pour trame le **passage de la démocratisation à la démocratie culturelle**. Il prend appui sur les différents décrets pris à la nomination de chaque nouveau ministre et commente les variations autour de ces deux thèmes. **L'autre** considère une séquence qui commence avant la création du ministère de la culture. La **lutte contre les inégalités d'accès à la culture** était déjà l'objet de l'éducation populaire. Dans cette optique, ce sont les notions d'action culturelle, de développement culturel puis de médiation et enfin d'éducation artistique et culturelle qui sont au centre. Dans le premier scénario, l'approche est centrée sur la conception des missions fondamentales. Dans le second, ce sont les frontières avec les ministères de l'éducation et celui de Jeunesse et sports qui continuent, comme au moment de la naissance du Ministère de la culture, d'être au travail. La tension entre **approche artistique professionnelle disciplinaire** et **transversalité d'une approche amateur** incluant une dimension pédagogique, produit des situations qui oscillent entre la réduction des missions du ministère à l'accompagnement des professionnels et le front de conflit entre ministères en ce qui concerne les publics, notamment scolaires, marqué par une grande inertie. Sur ce point de nombreux écrits sont disponibles²⁵.

²⁵Cf Philippe Poirier, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La documentation française,

Pour traverser cette histoire d'une manière oblique et compte-tenu de l'enjeu démocratique du partage des émotions, il y a lieu de confronter l'ambition de démocratisation à la question de l'émotion musicale, de sa valorisation, de sa dévalorisation ou de son invisibilité dans les discours mais aussi de la façon dont ceux-ci en définissent le champ, les modalités et les destinataires. C'est l'ébauche d'une analyse d'une politique de l'émotion²⁶, qu'il faudrait compléter au-delà des deux principaux pôles retenus ici, le moment Malraux-Landowski et le moment Lang-Fleuret.

A-1. Le moment Malraux-Landowski

Si le moment Malraux-Landowski est caractérisé par une politique de l'émotion privée, il n'est toutefois pas homogène, Landowski optant lui pour une émotion qu'on pourrait qualifier de réservée.

Une émotion musicale privée

La philosophie de l'action d'**André Malraux** découle de sa philosophie de l'art. Si l'art permet de donner sens à la vie, il est le plus souvent associé à une méditation sur le destin de l'homme, notamment dans des moments extrêmes de face à face avec la mort. Dans ses romans, la musique fait signe d'un au-delà de la vie singulière des héros qu'elle semble récapituler et exhausser à une puissance commune. C'est le cas pour Kassner dans *Le temps du mépris*. C'est aussi le cas pour Manuel dans *L'espoir* :

« Ces mouvements musicaux qui se succédaient, roulés dans son passé, parlaient comme eut pu parler cette ville qui jadis avait arrêté les Maures et ce ciel et ces champs éternels. Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur terre : la possibilité infinie de leur destin. »²⁷

Pas de rupture de continuité entre le *credo* du ministre et celui du romancier. Le décret de 1959 qui fixe les missions du tout nouveau ministère est rédigé de sa main et l'accès aux œuvres capitales de l'humanité en est la clé de voûte : « Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent²⁸».

Les maisons de la culture sont les outils de cette politique et leur action culturelle va consister à permettre la rencontre immédiate et sensible avec les œuvres d'art. Malraux insiste à plusieurs reprises sur leur mission : apporter non pas un savoir, mais des émotions, apprendre à aimer. « Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fut-il quasi illettré, mais qui aime une femme entende un jour : "Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors il sache ce que c'est qu'un poète²⁹. »

Cette opposition tranchée entre émotion et savoir lui vaudra bien évidemment les foudres conjointes de l'Éducation nationale, de l'Université et du mouvement d'éducation populaire, mais elle fonde la singularité du Ministère de la Culture et sa légitimité. L'expérience de l'art peut changer la vie de tous. Dans la découverte de l'invulnérabilité de l'imaginaire humain, chacun peut puiser la force de se dresser. L'art s'associe d'emblée au combat pour la liberté. Dans cette perspective, la

2002 ; voir aussi Annie Chèvrefils-Desbiolles dans son étude *L'amateur dans le domaine des arts plastiques, nouvelles pratiques à l'heure du web 2.0*, DGCA, mars 2012, p.35-64.

²⁶Cf mon intervention « L'ombre de l'émotion dans la politique musicale », lors du Colloque *La valeur de l'émotion dans les pratiques musicales et les discours sur la musique*, Rennes, 24-25 mars 2014 (actes à paraître aux Presses universitaires de Rennes).

²⁷André Malraux, *L'espoir*, Paris, Gallimard, 1937, (III, 6).

²⁸Décret n°59-889 du 24 juillet 1959.

²⁹André Malraux, *Discours d'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens*, 19 mars 1966.

responsabilité du Ministère est de rendre accessibles les œuvres qui ne le sont pas ou pas suffisamment, pour que cesse « la réalité incroyable que fut ce privilège si longtemps acquis pour si peu de gens³⁰ ». **L'émotion** dans la vision de Malraux est le **véhicule de la révélation esthétique et le levier de la liberté**. Il s'agit de la mettre à disposition du plus grand nombre. Mais ce plus grand nombre est considéré individuellement. L'émotion reste attachée au champ privé.

Une émotion musicale réservée

Son directeur de la musique, **Marcel Landowski**³¹ le rejoint intellectuellement lorsqu'il considère la musique comme un **moyen de transcender la condition humaine** : nous avons, dit-il, un « fondamental besoin de dépasser notre « ego » fini et mortel, pour nous projeter vers ce qui est plus que nous-mêmes ». La musique est pour Landowski « un des chemins fondamentaux de l'élévation de l'homme vers un monde échappant aux contingences matérielles et au temps³² ».

Mais Marcel Landowski se démarque de son ministre sous plusieurs aspects. Prenant en compte une histoire et un contexte de la vie musicale complexes, il choisit de faire des orchestres en région la pierre angulaire de la diffusion musicale. Cette logique d'aménagement régional du territoire vise à mettre en relation diffusion, pratique amateur, enseignement et initiation en milieu scolaire. Son choix de l'orchestre comme forme et esthétique unique, peut prendre les allures d'une **politique de prestige passéiste**. Il s'agit, déclare-t-il, de « mettre en valeur ce qu'il y a de plus prestigieux dans notre monde : les virtuoses, les grands orchestres, les festivals³³ ».

D'un autre côté, sa politique de **l'enseignement dit spécialisé et de l'initiation musicale à l'école devient le fondement de la politique de démocratisation musicale**. Marcel Landowski va chercher à articuler l'ensemble du paysage musical de chaque région par sa politique d'animation musicale³⁴ en tentant de coordonner enseignement, pratiques des amateurs dans un rapprochement des orchestres et du public. Ce rapprochement se fera au nom du rayonnement de l'orchestre puis au début des années 1970 dans le but d'initier les publics.

Il se démarque également des orientations premières de son ministre avec la création d'un **service séparé** de la musique en 1966³⁵, qui déconnecte la politique musicale des actions menées jusque-là en faveur de la démocratisation de la musique par les Maisons de la culture³⁶. Cela ne l'empêche pas de chercher ensuite à créer les conditions de l'accueil des orchestres en diffusion par les Maisons de

³⁰*Ibid.*

³¹Marcel Landowski est directeur du service puis de la direction de la musique, de l'art lyrique et de la danse de 1966 à 1974.

³²Marcel Landowski, *Mutation et organisation de la musique en France*, communication faite à la séance du 14 juin 1972, Paris, Firmin-Didot, 1972, p.18.

³³*Ibid.*, p. 25.

³⁴« L'animation musicale en région, telle que l'organise Marcel Landowski n'est pas l'animation musicale de l'action culturelle ; le même terme recouvre deux réalités difficiles à faire co-exister », Noémi Lefèbvre, Marcel Landowski, Une politique fondatrice de l'enseignement musical, 1966-1974, *Cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes*, Enseigner la musique n°12, 2015, p. 281.

³⁵Cette séparation de la musique est revendiquée comme un atout ; Marcel Landowski y voit le signe que « la musique avait pris tout à coup une existence politique ». Ce qui fait la fierté de Marcel Landowski avait été jugé comme une erreur politique par Boulez qui avait réagi par un article « Pourquoi je dis non à Malraux » où il dénonçait la séparation de la musique de l'action culturelle. La situation décalée de la musique revendiquant son approche autonome centrée sur les professionnels s'est poursuivie jusqu'en 1998, et l'organigramme transversal Wallon a été mal accueilli par les professionnels ; je renvoie ici à mon article « La revendication de la différence », Journée d'étude De la musique au politique, IEP Paris, 20 juin 2008, in J.-M. Bardez, J.-M. Donegani, D. Mahet, B. Moysan (dir.), *L'institution musicale*, Delatour, 2011, pp. 39.

³⁶Noémi Duchemin et Anne Veitl, Maurice Fleuret, *Une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2000, p.35.

la culture.

Il s'en démarque enfin par son **rejet de la création** d'avant-garde (sérialisme, musique concrète) : « Aujourd'hui, l'immense désarroi de notre temps, donc de beaucoup d'artistes, est d'avoir remplacé la foi véritable par des recherches formelles et d'avoir cru ou espéré se forcer à croire que l'insolite, l'inouï constituent des buts en soi. D'où ces textes amphigouriques, ces bruitages désolants³⁷. »

L'émotion serait-elle **réservée au répertoire et à la tradition** ? L'avant-garde aurait-elle renoncé à l'émotion et cela justifierait-il son rejet, la violence de son rejet ? C'est la position de Marcel Landowski, qui dénonce tout à la fois l'abstraction formelle de la conception et une réception qui serait informe, indifférenciable du bruit. En posant ce divorce comme constitutif de la musique contemporaine, il occulte la possibilité d'envisager ce qui, dans l'émotion musicale, y serait déplacé, questionné, voire suspendu et pourquoi. L'intérêt du public s'en trouve d'emblée disqualifié. Peut-être ce rejet n'est-il pas exempt de crainte à l'égard de ces nouvelles modalités émotionnelles ? Pour reprendre la terminologie de Nietzsche dans *Les considérations inactuelles*, Marcel Landowski présente une histoire antiquaire et s'inscrit dans un complexe articulé autour des notions d'œuvre, d'intentionnalité de l'auteur, de fidélité dans l'interprétation et l'écoute. À la différence de Malraux, qui renvoyait plutôt à l'histoire monumentale de Nietzsche, celle qui donne du courage, le courage de se dresser dans l'adversité.

A-2. Le moment Lang-Fleuret

Une émotion sonore dans la cité

À la lumière des événements de 1968, Maurice Fleuret, alors journaliste au *Nouvel observateur*, mène une réflexion sur la nécessaire mutation du rôle du musicien qui vise à mettre fin à son isolement du monde :

« Des siècles durant, le musicien a été maintenu en marge des grands mouvements sociaux et il a toujours voulu se considérer non pas comme un délégué de tous, mais comme un élu de la grâce, un inspiré de droit divin. Il lui faut aujourd'hui accomplir une conversion et redevenir un être social³⁸. »

Dans sa fonction de directeur de la musique de 1981 à 1986, Fleuret porte une **vision nouvelle de l'expérience musicale** pensée dans sa **dimension sociale et politique**. Les principaux axes de sa politique musicale en découlent. Le soutien à la création est central : « Voici que la musique contemporaine est appelée à tenir un rôle d'éveil, et de conscience de première importance dans la société que nous construisons³⁹ ». Son action en faveur de la décentralisation vise à favoriser l'implication sociale des compositeurs et l'ancrage de la diversification musicale dans la vie sociale locale. Fondamentalement, sa conception de la **démocratie culturelle** infléchit la conception descendante de la démocratisation. Elle s'appuie sur une vision esthétique nouvelle qui articule les notions de diversité, de pratique et d'acoustique. Bien loin de la question du prestige, c'est la **diversité des musiques, toutes égales en dignité**⁴⁰, qui constitue son point d'ancrage. D'ailleurs, pour Maurice Fleuret, le **point de convergence se trouve dans le son** : « Ce qui est universel, c'est la communication par le son. Pas la musique, car elle est multiple⁴¹ ». Le sonore le conduit

³⁷Marcel Landowski, op.cit., p.112. Il développe son analyse dans le chapitre « Les enfants perdus de l'« homo dodecaphonicus » de son ouvrage *La musique n'adoucit pas les mœurs*, Paris, Belfond, 1990, p.180 où il établit un parallèle avec « le « projet prométhéen » du marxisme de créer un homme de type nouveau, l'« homo sovieticus ». Pour Landowski, la création musicale d'avant-garde procède d'une erreur philosophique, voire d'une apologie de la destruction, p.225.

³⁸Maurice Fleuret, « La culture passe aux actes », *Le nouvel observateur*, 20 mai 1968.

³⁹Maurice Fleuret, « La création musicale comme école de la liberté », *Le Matin*, 21-22 mars 1981.

⁴⁰Maurice Fleuret, Interview, *Les nouvelles*, juil.-août 1984, p.19.

⁴¹Maurice Fleuret, « Que la fête commence ! », op.cit.

également à penser la supériorité de la pratique sur l'écoute et la finalité musicale du côté de l'acte plutôt que de l'œuvre : « Écouter de la musique, ce n'est pas suffisant. Nous sommes dotés de tout ce qu'il faut pour faire de la musique. Nous avons une voix, nous avons des bras, des mains pour faire sonner les corps sonores. Alors, si nous ne reproduisons pas les sons par nous-mêmes, nous ne devenons que de grandes oreilles⁴². »

Ce qui est décisif dans le sonore pour Maurice Fleuret, c'est la **conscience acoustique** et la **vibration** : « Tout le monde a en soi la conscience acoustique, mais souvent elle n'est pas développée. La conscience acoustique, c'est la perception de l'espace de vibration⁴³ ». Au risque d'en dissoudre les contours, Fleuret réfère l'émotion musicale au geste sonore. L'expérience qu'il veut promouvoir est physiologique, organique, pas psychologique. Elle procède d'une rencontre avec le son plutôt qu'avec l'œuvre. Contre la conception traditionnelle de l'art, il promeut le geste, l'acte, la vibration, la libération sonore⁴⁴.

Le discours esthétique de Fleuret produit un **vacillement de la frontière entre espace musical et espace politique**, cette fois orienté non pas vers une captation sacralisante mais vers une « profanation », au sens que Agamben donne à ce mot, en tant que restitution à un usage commun. Il rejoint sa conception générale des rapports entre musique et société qui anime son discours politique : « C'est la société qu'il faut changer pour assurer le libre épanouissement de la musique, de même que c'est l'épanouissement de la musique qui changera la société ». Au centre d'une telle dynamique de transformation, il place l'activité de création. Elle seule permettra à chaque individu de retrouver sa « liberté » et de participer à la construction collective d'une société plus égalitaire. Maurice Fleuret s'en prend directement à la « société prétendument libérale » et à la « société de profit » qui favorise selon lui « la ségrégation, l'inégalité, l'injustice ». Il pense que le libéralisme favorise les « néoconservatismes auxquels succombent des esprits qu'on croyait les plus inventifs ».

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

A-3-1. La musique classique revendique son autonomie et sa différence⁴⁵.

La musique a revendiqué à plusieurs reprises un traitement différent des autres domaines artistiques. Un service autonome de la musique est créé en 1966, par séparation du théâtre et des lettres. Parmi les deux candidats au poste de directeur de ce service, André Malraux va choisir le compositeur Marcel Landowski et déposséder Emile Biasini, qui était alors à la tête de la direction du théâtre, de la musique et des lettres, de la musique. Les premières orientations définies par Marcel Landowski visent à répondre à la crise professionnelle des musiciens d'orchestre touchés par le chômage⁴⁶ et mettent **la musique en décalage par rapport au projet d'action culturelle des maisons de la culture**. La naissance et la mise en place d'une politique pour la musique est donc marquée par une différenciation des personnes et des axes d'intervention.

Près de quarante ans plus tard, en 2007, au moment de la modification de l'organigramme de la Dmdts, dit organigramme Wallon, cette revendication refait surface. En effet, en 1998, le

⁴²Transcription d'une interview à Antenne 2, le 20 juin 1982.

⁴³Catherine Clément, *Rêver chacun pour l'autre, sur la politique culturelle*, Paris, Fayard, 1982, p. 152.

⁴⁴Maurice Fleuret, « La musique sera partout et le concert nulle part », *Le Nouvel observateur* déc. 1967, article dans lequel il évoque les groupes underground new yorkais : « ils laissent naître naturellement l'improvisation suivant les réactions physiques de chacun avec l'instrument qu'il pratique. Il n'y a plus ni début, ni fin, ni même de discours, seulement une libération sonore, une ivresse, un vertige... ».

⁴⁵Cf mon article La revendication de la différence dans le champ de la musique classique in JM Bardez, JM Donegani, D Mahet, B Moysan (dir.), *L'institution musicale*, Delatour, 2011.

⁴⁶L'étude réalisée par Jean Etienne Marie en 1956-58 comptabilise 7000 musiciens dans les orchestres parisiens en 1940. Aujourd'hui l'estimation est de 2500.

regroupement au sein d'une nouvelle direction intitulée Dmdts - direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles - de l'ancienne direction du théâtre et des spectacles d'une part, et de la direction de la musique et de la danse d'autre part, est vécu comme une régression par la majorité du monde musical (interprètes et pédagogues, responsables d'institutions, largement relayés par les médias spécialisés) et n'a pas davantage été favorablement accueillie au sein de l'administration par ceux qui étaient en charge de la musique. **En 2006**, c'est de la musique qu'est venue la demande d'une **nouvelle réforme** où puisse être **identifié de façon claire le champ musical**. Cette demande aboutira un an plus tard à la réforme dite des « délégués », la musique, le théâtre et la danse ayant chacun leur délégué. Un sentiment de satisfaction de voir enfin un musicien prendre les rênes s'est manifesté dans l'éditorial que Nathalie Krafft a rédigé à l'occasion de la nomination de Jean de Saint Guilhem et qui s'intitulait « la direction de la musique renaît de ses cendres : c'est la bonne nouvelle de l'été⁴⁷ ! ».

Par ailleurs, la musique, au contraire du théâtre, ne s'inscrit pas dans une action publique militante. Aujourd'hui encore le milieu du théâtre revendique l'héritage de la décentralisation théâtrale et considère l'action de Jeanne Laurent à la sous-direction des spectacles et de la musique, de 1946 à 1952, comme le point de départ de la politique théâtrale du Ministère de la culture. Il s'agissait de chercher à toucher tous les publics, de « réunir dans les travées de la communion dramatique, le boutiquier de Suresnes, le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur de pauvres et le professeur agrégé ». ⁴⁸ Mais la genèse de la politique musicale est sans doute à chercher au-delà de 1966, dans une histoire plus lointaine. Est-ce cette distance-même qui aurait effacé la conscience d'une origine ? Est-ce aussi cette distance qui en même temps aurait installé un sentiment de situation acquise ?

Quel est l'enjeu réel de la différence revendiquée par le milieu de la musique classique ? Comment comprendre cette volonté récurrente de se démarquer du théâtre ? Que s'agit-il d'affirmer ? À quelle perte la proximité des autres arts exposerait-elle la musique ?

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

Le **surgissement des pratiques musicales dans l'espace public** a surpris par son ampleur. Il a généré un conflit durable, avec un rejet de la part du milieu professionnel et une violente fronde des intellectuels conservateurs. Cette fois, la **différence** revendiquée par le milieu classique se démarque, non plus tant du théâtre que des **musiques pratiquées en amateurs** - classiques pour l'essentiel dans les premières éditions - puis des musiques dites actuelles. L'attachement à la singularité classique dépasse alors la légitime reconnaissance identitaire et prend la forme d'une défense de l'élitisme et de ses formes privées.

La réponse vertigineuse à une invitation largement improvisée

L'initiative conjointe du nouveau directeur de la musique, Maurice Fleuret, et de l'architecte Christian Dupavillon, au croisement des pratiques musicales et de l'espace urbain, a pris appui sur l'enquête statistique du Deps publiée en 1982 qui montrait que la pratique musicale était largement répandue⁴⁹. Largement improvisée, elle ne fixe aucun programme et se contente d'un appel sous forme d'invitation, à rebours de la plupart des actions ministérielles, généralement prescriptives, organisées, voire contrôlées. La réponse à l'invitation est vertigineuse. Paris, villes et villages sont investis dans des formes sonores souvent inédites telles les chorales paroissiales ou les orchestres

⁴⁷Éditorial du Monde de la musique n° 312, septembre 2006, p.5.

⁴⁸Selon la formule de Jean Vilar, cité dans Abirached, Robert, « théâtre (politique du) », in Waresquiel Emmanuel de (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / Cnrs éditions, 2001.

⁴⁹L'enquête sur les pratiques culturelles des Français établit que 37 % des Français disposent d'un instrument de musique et que un jeune sur deux entre 15 et 19 ans en joue régulièrement.

des corps d'armée mais aussi les sirènes de port ou les cloches d'église... **À l'exception près des professionnels des orchestres et des opéras.**

En 1986 en dépit des velléités de François Léotard à son arrivée rue de Valois, la fête est maintenue. En résistant à l'alternance politique, elle est devenue une fête républicaine délogée des considérations partisans⁵⁰.

Un conflit idéologique durable

Dans l'ensemble on constate une très faible participation, voire une participation contrainte des professionnels du symphonique et du lyrique. En 1982, l'Ensemble intercontemporain qui s'est transporté dans un supermarché proche de Beaubourg, où il joue du Xénakis devant un public bigarré, fait figure de notable exception. L'Opéra de Paris a refusé d'ouvrir ses portes et limité son action à l'exécution d'extraits du répertoire par les chœurs sur le parvis du palais Garnier. À l'occasion de la dixième édition de la fête de la musique, en **1991**, des professionnels manifestent en scandant et en brandissant des pancartes « **Dix ans ça suffit !** » Dans une pétition, ils réclament que la fête cesse d'être « **une pitoyable collection de bénévoles sonores mise en scène par l'État**⁵¹ ». Le rapport du Cenam à propos de cette même édition 1991 souligne : « Il serait souhaitable que la direction de la musique puisse remotiver les orchestres subventionnés [...] et les persuader de l'intérêt d'intégrer la fête de la musique à leur action globale ». La réticence des grandes formations musicales parisiennes est encore mentionnée dans le rapport de l'édition 2000.

Un rejet identitaire

La réaction des professionnels est dans un premier temps teintée d'ironie envers l'initiative ministérielle. Dans son communiqué de presse du 6 juin 1982, le syndicat *Mouvement d'action musicale* cherche à la **disqualifier** au motif qu'il s'agirait d'une opération gadget, démagogique et parachutée. Dans un second temps, le **rejet témoigne d'un sentiment de dévalorisation de l'activité professionnelle des musiciens**. La gratuité, la facilité, la place faite aux amateurs sonnent comme une remise en cause directe du travail des artistes, de leur compétence durement acquise et de leur statut. Alors que toutes les formations musicales, même les plus prestigieuses sont appelées à jouer pour tous et gratuitement, la réponse de la pétition est la suivante: « Pour aider la musique, il faut bien payer les musiciens⁵² ». La formule « pitoyable collection de bénévoles sonores » condense en effet l'essentiel des critiques. Elle témoigne de l'incompatibilité des professionnels avec le projet de la fête de la musique et d'une condescendance à l'égard des amateurs et des autres musiques qui frise le mépris. Si sentiment d'une remise en cause identitaire il y a, il renvoie à une identité façonnée dans un mélange d'**idéologie élitiste** et de **défense corporatiste**, présente chez nombre de musiciens professionnels.

La fronde des intellectuels conservateurs

La fête de la musique devient le point de focalisation d'un certain nombre d'intellectuels qui défendent une **conception élitiste** de la musique et une **conception libérale et anti-interventionniste de l'État en matière culturelle**. Parée d'un style dont le panache rivalise avec l'excès, la plume de Philippe Muray, inventeur dans *Après l'histoire* (1999) de l'*homo festivo*, auteur de *Festivo festivo* en 2005, présente la fête de la musique comme un viol, dont la responsabilité incombe à Jack Lang :

⁵⁰Olivier Donnat et Sabine Lacerenza, *Vingt ans de fête de la musique, 1982-2000*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective/comité d'histoire, 2001, p. 17.

⁵¹Djian, op.cit., p. 115.

⁵²Le monde 22 juin 1991, Soixante-seize musiciens adressent une pétition au ministre de la culture. À l'origine de la cette pétition, l'association « Futurs musiques », support du festival du même nom, fondé en 1986 par Michel Thion et implantée en Val de Marne.

« (...) Notre monde est le premier à avoir inventé des instruments de persécution ou de destruction sonores assez puissants pour qu'il ne soit même plus nécessaire d'aller physiquement fracasser les vitres ou les portes des maisons dans lesquelles se terrent ceux qui cherchent à s'exclure de lui, et sont donc ses ennemis. À ce propos, je dois avouer mon étonnement de n'avoir nulle part songé, en 1991, à outrager comme il se devait le plus galonné des festivocrates, je veux parler de Jack Lang ; lequel ne se contente plus d'avoir autrefois imposé ce viol protégé et moralisé qu'on appelle *Fête de la Musique* [...] Je suis véritablement chagriné de n'avoir pas alors fait la moindre allusion à ce dindon suréminent de la farce festive, cette ganache dissertante pour Corso fleuri, ce Jocrisse du potlatch, cette combinaison parfaite et tartuffière de l'escroquerie du Bien et des méfaits de la Fête. L'oubli est réparé⁵³. »

Philippe Meyer se joint à la polémique : « La **fausse fraternité** qui naît de cette fausse fête est un moyen d'étendre l'illusion de cette race de profiteurs qui fonctionne selon le principe, poussé vraiment à l'extrême, du clientélisme⁵⁴ ». De son côté, **Marc Fumaroli**, dès 1991 avec sa publication *L'État culturel*, combine virulence et argumentation. À la différence des autres pamphlets qui stigmatisent la politique langienne, il s'attaque à Malraux lui-même en raison de « sa philosophie politique émotionnelle⁵⁵ », dont il construit l'origine dans un étrange amalgame d'héritage de Vichy et du communisme. Il n'hésite pas, par ailleurs, à dresser un parallèle entre Lang et Goebbels⁵⁶ ! Dénonçant la mise en place par le Ministère d'une religion culturelle, il considère la fête de la musique comme un des artifices du « piège séducteur qui devait faire entrer rebelles et ignorants de l'art moderne dans son sanctuaire⁵⁷ » et la rattache « à un **mai 1968 orchestré d'en haut et à la fête de l'Humanité**⁵⁸ ». Selon lui, « Tout musicien qui a le souci de soi et de son art, se calfeutre pendant ce tapage nocturne, de même que tout lecteur digne de ce nom est mis en déroute par *La Fureur de lire*, tout ami des tableaux par *La Ruée vers l'art*⁵⁹ ». Au-delà de l'emphase idéologique, examinons les points principaux sur lesquels porte la critique. Dans la production du discours, figure une série d'oppositions imbriquées : l'opposition art / culture, l'art renvoyant à l'autonomie des œuvres de l'esprit tandis que la culture affirme une approche anthropologique plus globale ; l'opposition entre la verticalité de la hiérarchie des genres et l'horizontalité de la diversité, l'égalité en dignité des genres musicaux étant qualifiée de relativisme culturel ; l'opposition élevé / bas, la fête étant désignée comme source de confusion des valeurs et de médiocrité artistique⁶⁰. Fumaroli présente l'intervention du ministère comme une transgression de la frontière entre espace privé et espace public et lui dénie toute compétence à interférer dans la définition du canon et la distribution des expressions légitimes, qui serait l'apanage des seuls experts :

« Cette démocratie-là [...] ignore la distinction proprement moderne entre vie publique et vie privée, entre la règle du jeu fixée par la loi et le libre jeu des préférences et vocations individuelles [...] Elle veut qu'un milieu englobant (parfois rêvé sur le modèle du « corps mystique » médiéval) oriente et condense les énergies de l'homme privé et public [...] Les sons, les images, les gestes, les émotions pathétiques et dramatiques, lui conviennent mieux que l'enquête historique ou l'analyse philosophique. C'est bien cette « voie » qui a été suivie par « la Culture », autre nom plus rapide de la propagande d'État⁶¹. »

Avec l'instauration du Ministère de la culture, on assiste dit-il au « passage du monde des initiés à celui des dupes⁶² ». La charge est violente, à la mesure sans doute du sentiment de menace qui pèse sur la conception privatiste et élitiste de son auteur.

⁵³Philippe Muray, Extrait de la préface à la réédition de *L'empire du Bien* (1991) publiée en 1998 aux éditions Les Belles Lettres.

⁵⁴Philippe Meyer, Philippe Muray, Alain Finkielkraut, *Le futur ne manque pas d'avenir*, Genève, Éditions du tricorn, Genève, 2001, p. 25.

⁵⁵Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Paris, Fallois, 1991, p.128.

⁵⁶Ibid., p.164.

⁵⁷Ibid., p.201.

⁵⁸Ibid., p.189.

⁵⁹Djian, op. cit., p. 48.

⁶⁰Olivier Donnat et Sabine Lacerenza, op. cit., p. 22.

⁶¹Fumaroli, op. cit., p. 97.

⁶²Ibid., p.18.

Les délimitations entre espace privé et espace public, expressions légitimes et illégitimes, travaillent les options des clercs autant que des acteurs publics de la culture. La valorisation/dévalorisation de l'émotion musicale, apparue en filigrane chez Malraux, Landowski ou Fleuret se noue dans cet espace.

A-3-3. La problématique du « et »

Le temps fait son travail et les lignes bougent. Le conflit n'est pour autant pas résolu au sein du milieu classique comme le montrent un certain nombre d'occurrences récentes. Cette ligne de fracture renvoie à une ambivalence plus vaste qui caractérise les interventions du Ministère de la culture⁶³.

L'utilisation des formules « art et culture » ou « artistique et culturel » est tellement courante qu'on ne se pose pas la question du sens qu'elle recouvre. Cette formule est une sédimentation historique des deux pôles majeurs de l'histoire du Ministère de la culture jusqu'à aujourd'hui.

Cette sédimentation historique ne va pas de soi. La question porte principalement sur le « et ». Si la définition de l'art d'un côté, et celle de la culture de l'autre, sont référées chacune à un univers différent, tantôt esthétique, tantôt anthropologique, la mise en commun des deux pose question. S'agit-il d'une sommation d'actes et d'objets distincts qui répondent à des attentes sans rapport entre elles ? Dans ce cas, il serait plus juste alors de parler de deux politiques plutôt que d'une. Si l'on postule l'unité d'action du ministère à travers cette formule - où le « et » devient alors plutôt « ou » -, on pourrait être tentés de chercher ce qui réunit ces deux termes et constitue le point central de l'engagement politique.

Historiquement la formule « artistique et culturel » apparaît à l'époque Lang. On ne la trouve ni chez Malraux, Biasini ou Moinot. On trouve plutôt la formule « éducatif et culturel » pour marquer la différence avec l'éducation populaire. Dans cette période, c'est au fond l'artistique qui fait le culturel et du coup la distinction n'est pas nécessaire. L'usage de la formule « artistique et culturel » devient fréquent dans la prose de l'administration Langienne avec l'ouverture aux "cultures" non artistiques que sont les langues régionales, les musiques des jeunes... avec l'idée que ce n'est pas seulement l'art qui fait culture, mais que les cultures existent indépendamment de l'art et peuvent être enrichies de l'apport de l'art.

On peut aussi observer des tentatives de réunir les deux termes grâce à des glissements qui feraient de la démocratie, non pas l'opposé de la démocratisation, mais le ferment des deux. Une formulation intéressante vient de Catherine Trautmann lorsqu'elle présente la nouvelle Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (Dmdts). Le traditionnel objectif d'accès aux œuvres y est complété non seulement de l'accès aux pratiques mais aussi du **mouvement de retour sur la vie sociale** : « L'engagement de l'État en faveur de l'art et de la culture relève d'abord d'une conception et d'une exigence de la démocratie qui consiste à favoriser l'accès de tous aux œuvres de l'art et aux pratiques culturelles et à nourrir le débat collectif et la vie sociale d'une présence forte de la création artistique ». N'empêche que pour un public non averti des enjeux idéologiques qui ont traversé l'histoire du ministère, cela reste souvent obscur. Si cette déclaration tente de fonder les interventions du ministère d'un point de vue démocratique, pour autant elle ne résout pas

⁶³Fabienne Bidou dénonce les effets pervers du discours sur la démocratisation : « Le discours qu'on a développé au nom de la démocratisation culturelle est un discours de type post-colonial. Nous n'avons envisagé le partage que dans un sens unidirectionnel et descendant. Je pense que certaines personnes ne se rendent pas au concert, alors même qu'elles en auraient envie, parce qu'elles auraient l'impression d'être convoquées à « partager » une culture du dominant. On a réussi à construire un système pervers au sein duquel des gens ont développé des sortes d'anticorps à une culture de la domination ». Entretien du 26 juin 2013.

l'opposition entre œuvres et pratiques, entre art et culture. Elle laisse le « et » en suspens.

A-3-4. Une polarité à ré-examiner

Le potentiel d'émancipation des œuvres

Dans le champ de la musique classique, la polarité Landowski-Fleuret a reposé pour une large part sur l'opposition entre l'œuvre musicale et l'acte sonore contemporain. La valorisation des pratiques amateurs, la réinscription de la musique dans le champ social et politique est alors passée par une radicalisation qui ne permettait pas de penser le potentiel d'émancipation des œuvres et des répertoires.

La proposition du philosophe **Jacques Rancière**, prenant pour point de départ l'égalité des capacités et non pas les inégalités, ouvre une perspective tierce. Point de prescription sur une bonne ou une mauvaise manière d'écouter, point de savoir préalable requis pour voir s'ouvrir l'accès à l'œuvre, point de continuité impérative entre les intentions des créateurs et la réception du public : « L'artiste élabore de grandes stratégies [...] et puis les spectateurs, les visiteurs, viennent et ce sont eux qui choisissent comment recomposer les éléments, comment assembler ce qu'ils voient là avec leur propre histoire, leur propre expérience [...] C'est dans la béance entre la cause et l'effet que s'inscrit l'activité du spectateur⁶⁴ ».

Faire place à la **discontinuité dans la réception des œuvres**, c'est rétablir dans l'émotion la visée d'émancipation ou de subjectivation. Cette discontinuité est **fondamentale**. Elle s'intéresse à l'usage de l'œuvre à partir du public et non pas d'une prescription établie à partir de l'œuvre elle-même. Dans cette perspective, l'intention de l'auteur et l'exégèse des experts n'a plus la même nécessité. Tout au plus, elles interviennent dans un temps second en réponse aux curiosités des auditeurs/spectateurs.

Le potentiel de contribution des personnes

* Sous l'effet de la pensée esthétique

Placer les usages de l'art au premier plan permet de réduire la dichotomie art-culture. Ce n'est plus tant l'essence des œuvres que les processus d'appropriation et de ré-élaboration dont elles font l'objet qui comptent : « Le livre a besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur » déclare Blanchot. L'art peut alors sortir de sa définition a-temporelle pour trouver sa place contemporaine. La distinction entre répertoire et création s'en trouve elle aussi atténuée. La notion d'œuvre ne peut plus être pensée indépendamment de sa réception. La théorie esthétique à la fois reflète et impulse cette évolution. Dans les années 1970 par exemple, **l'horizon d'attente** des publics devient un élément central de l'esthétique de la réception des théoriciens de l'école de Constance. Ou encore les essais de Blanchot, où il pense la réception aux antipodes d'une éternité échappant au temps : « Le livre ne parvient à sa présence d'œuvre que dans l'espace ouvert par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule⁶⁵. »

Les **créateurs** peuvent alors être vus comme des **contributeurs**. Leurs œuvres sont moins indépendantes du temps et du contexte dans lequel elles ont été élaborées que prises dans une chaîne de ré-élaborations, de ré-interprétations. Ce qui impacte deux notions centrales du dispositif théorique des Beaux-arts. La **notion d'originalité** du travail de l'auteur s'affaiblit - c'était la position de Montaigne qui se considérait plus comme un emprunteur qu'un créateur- et aussi la

⁶⁴Jacques Rancière, Interview par Jérôme Game, in *Revue internationale des livres et des idées*, Juillet-Août 2009.

⁶⁵Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Folio, 2002, chap VI.

notion de rupture. Rancière parle de co-présence de temporalités hétérogènes. Il propose de lire autrement l'activité des siècles passés : « Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art : Vico découvrant le "véritable Homère", c'est-à-dire non pas un inventeur de fables et de caractères mais un témoin du langage et de la pensée imagés des peuples de l'ancien temps ; [...] Hölderlin réinventant la tragédie grecque ; Balzac opposant la poésie du géologue qui reconstitue des mondes à partir de traces et de fossiles à celle qui se contente de reproduire quelques agitations de l'âme ; Mendelssohn jouant la *Passion selon Saint Mathieu*⁶⁶ ». Il n'y a pas d'achronie des œuvres, car elles rendent compte de la culture de leur temps. **Il y a en revanche un usage anachronique des œuvres pour répondre aux besoins culturels du temps.** Plus d'opposition ni de hiérarchie entre art et culture mais une création qui réactive des patrimoines, qui qualifie une tradition comme vivante.

* Sous l'effet de l'évolution de la pensée juridique.

Une évolution juridique importante se dessine à travers la promotion des notions de **droit de participer à la vie culturelle et de droits culturels** (développé plus loin, cf le paragraphe II-3-B). Patrice Meyer-Bisch, spécialiste des droits de l'homme, plus spécifiquement, des droits culturels et coordinateur de la déclaration de Fribourg, considère que la distinction entre l'artistique et le culturel sert à faire la distinction entre les « arts nobles » et les autres. Pour lui, « l'art n'est pas une chose, c'est une activité⁶⁷ ». L'œuvre n'est jamais finie, elle n'est pas à elle-même sa finalité : « L'œuvre n'est qu'une étape intermédiaire qui doit permettre aux autres de devenir ouvriers ». **L'œuvre est donc relative**, non pas dans une perspective relativiste, mais en tant qu'elle est **affaire de relation**. Elle doit être pensée comme lien et lieu de communication. Par exemple, si vous recommandez un livre à un ami, cela lui permet, au-delà de la connaissance du livre, une meilleure connaissance de soi et de vous-même. Il attire l'attention sur la relation entre amateurs et professionnels : « Il faut travailler la relation entre amateurs et professionnels en retravaillant la notion de métier [...] il ne faut pas juste définir l'amateur comme un non-professionnel ! »

* Sous l'effet des pratiques dans l'environnement numérique.

Depuis les années 2000, l'évolution du contexte numérique **change les termes de la démocratisation culturelle**. Dans son étude, Annie Chèvrefils-Desbiolles montre le passage progressif d'une société de l'information avant tout centrée sur l'offre à une société de connaissance cherchant à penser l'articulation de ces mutations avec les enjeux sociaux et éducatifs. Elle rappelle le nécessaire accompagnement du développement des usages d'internet. Elle cite Dominique Cardon, pour qui **Internet menace un ordre établi, forgé au XIX^e siècle**⁶⁸. « Selon le chercheur, le web remet en cause une hiérarchie des émetteurs de savoir et de vérités, dont l'autorité n'était jusqu'à maintenant quasiment pas contestable dans le modèle vertical des médias de masse. Les contenus culturels sont recréés, commentés, débattus, transformés. L'action culturelle doit donc nourrir ces exercices démocratiques de débats et de création sociale de contenus⁶⁹ ». L'engagement des amateurs dans des communautés de goût, de pratique et d'expertise témoigne du fort **potentiel de contribution des personnes** et contribue à brouiller les frontières entre amateurs et professionnels, que désigne le terme « proam ». Le développement des usages du numérique constitue un élément décisif du dépassement de la polarité art/culture.

⁶⁶Jacques Rancière, Le partage du sensible, *Alice, revue critique du temps*, été 1999, <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1648>.

⁶⁷Rencontre du 4 février 2014.

⁶⁸Dominique Cardon, *La démocratie internet, Promesses et limites*, Seuil, 2010.

⁶⁹Op. cit., p. 73.

B/ L'héritage esthétique

Résumé

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

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

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

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

B-1. La musique absolue.

Le monde de la musique classique est l'héritier de conceptions qui agissent pour une large part à son insu. Ce qui est embarrassant dans un héritage, ce n'est pas tant la complexité des différentes strates qui le composent que le fait de ne pas les penser notamment dans leur dimension historique. La critique de Bourdieu en 1992 à l'égard des intellectuels trouve une particulière acuité appliquée au champ musical⁷⁰ :

Contre l'amnésie de la genèse, qui est au principe de toutes les formes de l'illusion transcendante, il n'est pas d'antidote plus efficace que la reconstruction de l'histoire oubliée ou refoulée qui se perpétue dans ces formes de pensée en apparence an-historiques qui structurent notre perception du monde et de nous-mêmes.

L'illusion qui habite le champ musical classique se nourrit d'une conception qui voit la musique comme **autonome**, indépendante du contexte dans lequel elle est créée et reçue et qui lui attribue des valeurs transcendantes et permanentes. Elle s'organise notamment autour du **panthéon des « grands compositeurs »** : au musée musical, les œuvres cessent de vieillir, l'histoire s'immobilise. Il en découle des notions fondamentales de la tradition classique qui déterminent en profondeur la transmission telles que la valorisation de la **partition**, l'**autorité du texte** comme élément premier, le statut secondaire de l'interprète qui est évalué en fonction de sa « fidélité » à l'œuvre, la primauté du répertoire sur la création.

Elle a été marquée par les conceptions formalistes germaniques, et notamment la thèse de la musique « pure », *Die absolute Musik*. Le musicologue allemand Carl Dahlhaus affirmait que cette thèse continue d'infiltrer les conceptions du XX^e siècle :

⁷⁰Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 547.

Elle est devenue depuis une banalité qui détermine notre usage quotidien de la musique sans que nous nous en rendions compte ni même la mettions en doute [...] ce qui peut aller de soi aujourd'hui, comme étant inscrit en somme dans la nature même de la chose, à savoir que la musique est un phénomène sonore et rien d'autre [...] se révèle un théorème historiquement daté⁷¹.

Dans le chapitre qu'il intitule « la **contemplation esthétique comme recueillement** », Dahlhaus décrit la posture de l'auditeur oubliant le monde et s'oubliant lui-même. L'attitude quasi-religieuse de l'auditeur romantique s'accorde en effet avec la conception d'une musique élevée, d'une musique enfin séparée des paroles et des gestes pour former un art autonome, un art de l'indicible, mieux à même d'exprimer l'essence des choses, tandis que le langage n'en saisirait que l'apparence. D'où le primat de la musique instrumentale hissée au sommet de l'art musical.

Croire que l'essence intime de l'art se révèle dans la coupure du monde sonne comme une injonction à rester à l'écart du politique, à faire comme si les actes du champ musical étaient situés au-delà ou en-deçà du champ du pouvoir. Serait-ce le point aveugle de l'attitude des musiciens dits classiques forgés dans le creuset de l'esthétique romantique ? Cela expliquerait-il pourquoi le fait de vouloir questionner cet héritage est tout de suite suspect de vouloir renverser les idoles ? Y aurait-il des valeurs érigées en dogmes qui viendraient empêcher de penser l'évolution du monde ?

On ne sera pas étonné, à la lecture des conférences de presse des ministres de la culture sur la musique au cours des vingt dernières années, d'assister le plus souvent à quelque chose qui ressemble à *l'air du catalogue*, c'est-à-dire à une liste d'interventions sans parole politique sur le rôle ou la mission de la musique dans l'espace social⁷².

L'isolement du champ musical classique est comparable à une tour certes dorée, mais qui se fragilise au fil du temps. À l'écart de l'institution, des questionnements ont été apportés par l'« autre » musique. Évoquons rapidement la réflexion issue du **jazz, de la musique ancienne ou des musiques du monde** : le pianiste de jazz Howard Becker, issu de l'école de Chicago, montre l'interaction entre pratique musicale et conception du monde dans son livre *les Mondes de l'art*⁷³ ; le mouvement de la musique ancienne déconstruit les croyances de la tradition d'interprétation dominante et contextualise les choix d'interprétation ; les musiques des cultures lointaines, mais aussi des cultures migrantes, re-situent la réception du côté de la participation plutôt que du recueillement...

Accompagner et approfondir ces questionnements, c'est sortir de l'illusion transcendente et c'est du coup ouvrir la possibilité de penser à nouveau la musique au singulier et non plus comme une diversité indépassable. Relier musique et monde, c'est faire émerger un espace commun à l'ensemble des familles musicales, c'est s'attaquer aux barrières qui les séparent, c'est aussi ouvrir un espace de pensée qui accueille les très nombreuses créations et expérimentations artistiques qui se développent au-delà des cloisonnements, qui tissent des croisements entre des répertoires qui avaient été déclarés séparés. Au fond, ce qui freine le processus d'évolution en cours, ce sont tout naturellement les logiques institutionnelles. Et sur le plan des institutions de la musique classique, comme à l'intérieur du champ de la musicologie, le modèle dominant occidental, dont l'orchestre

⁷¹Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue, une esthétique de la musique romantique*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 14.

⁷²Il faudrait évidemment faire notable exception du directeur de la musique et de la danse entre 1981 et 1986, Maurice Fleuret ; le livre que lui consacre le comité d'histoire du ministère a bien montré qu'il était porté par une vision puissante du rapport entre la musique et la société qui avait l'ampleur d'une utopie, la musique étant pensée comme bouleversement intérieur et social et la pratique en étant le centre ; cf Noémie Duchemin et Anne Veitl, *Maurice Fleuret, une politique démocratique de la musique, 1981-1986*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000. Si l'homme a laissé une forte empreinte au ministère, force est de constater que ses idées sont plutôt en retrait ces dernières années.

⁷³Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.

symphonique est le parangon, se fissure. La domination du Western Art Music (WAM) comme l'appelle Nicholas Cook, connaît une crise profonde⁷⁴.

Retour sur les orientations de politique musicale

- La place centrale des orchestres dans la diffusion et la transmission

En cohérence avec les conservatoires et en continuités des options du XIX^e siècle, la politique musicale de Marcel Landowski accorde aux **orchestres une place centrale**. La genèse de la politique musicale est à chercher au-delà de 1966 dans une histoire plus lointaine.

La création du conservatoire de Paris en 1795 constitue un événement fondateur : c'est à la fois l'alternative du système des maîtrises d'ancien régime et le creuset d'où sortiront les membres de l'orchestre lyrique et symphonique. Les plans territoriaux mis en place depuis la période révolutionnaire organisent son extension dans une logique pyramidale⁷⁵. A y bien regarder, le plan de dix ans d'organisation des structures musicales que propose Marcel Landowski en 1969 repose sur les mêmes fondamentaux qu'il développe dans un schéma planifié. Il rêve de faire de chaque région de notre pays un ensemble complet sur le plan musical de très haute qualité pouvant et devant rivaliser avec Paris. Cet ensemble complet compte trois types de structures : l'orchestre, l'opéra et le conservatoire.

Entre 1969 à 1989, le développement des écoles de musique est considérable : on passe de 10 à 31 conservatoires régionaux, de 9 à 96 écoles nationales et de 10 à 145 écoles agréées⁷⁶. Il convient toutefois de préciser que ce ne sont pas seulement des créations de nouveaux établissements mais aussi des labellisations consécutives au développement ou à la structuration des écoles existantes. Au-delà des données quantitatives, le bilan en termes de démocratisation est plus nuancé si l'on croise les objectifs dessinés par Moulinier :

L'ambition de la "démocratisation culturelle" peut se traduire par trois effets éventuellement contradictoires : s'agit-il d'accroître le nombre de pratiquants ? De réduire les disparités entre les catégories de population et de modifier la composition socio-démographique des publics ? Ou de faire des nouveaux pratiquants un public à la fois connaisseur et régulier, analogue au public traditionnel ⁷⁷ ?

En 1983, l'analyse d'Antoine Hennion pointe la forte représentation des catégories socio-professionnelles⁷⁸ élevées. Accompagnant la transmission du répertoire classique, il y a aussi deux points critiques, qui d'ailleurs ne sont pas sans lien entre eux : d'une part, la place prépondérante de la technicité dans les objectifs pédagogiques qui marque la difficulté à se départir d'une visée professionnelle et d'autre part l'absence de pensée politique qui marque la difficulté à refonder son action dans un environnement contemporain⁷⁹. C'est ce à quoi se sont employés les travaux de

⁷⁴Nicholas Cook, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006 ; il présente une très efficace synthèse des courants actuels des *performance studies*, des *gender studies*, des *postcolonial studies*...

⁷⁵Plan de Sarrette, plan de Delvincourt par exemple.

⁷⁶Gérard Ganvert, *L'enseignement de la musique en France. Situation - Problèmes -Réflexions*, Paris, L'Harmattan 1999, p.60.

⁷⁷Pierre Moulinier, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 42.

⁷⁸L'étude menée par Antoine Hennion pour le Ministère de la Culture a montré que 45% des pères d'élèves appartiennent à une CSP supérieure (cadre supérieur, entrepreneur) ; Antoine Hennion, *Les conservatoires et leurs élèves*, Paris, Ministère de la Culture, 1983.

⁷⁹"C'est sans doute le danger qui guette les conservatoires : non pas d'avoir une politique, mais d'ignorer qu'ils en ont une. De prendre leur propre définition de la musique pour la seule qui existe, (...) et de confondre effort de formation et fermeture sur un univers clos, incapable de séduire qui ne lui appartient déjà" : Antoine Hennion, *Comment la musique vient aux enfants*,

l'inspection de la musique avec les différents schémas d'orientation pédagogique, pour d'une part donner toute leur place aux futurs amateurs et d'autre part inscrire les missions du conservatoire dans la cité.

Du côté des orchestres, ce plan a été pensé en réponse à la crise professionnelle que traversaient alors les musiciens d'orchestre, avec notamment la disparition des orchestres de radio en région. Landowski faisait l'analyse suivante : « les effets d'une crise d'adaptation étaient si profonds - crise dont les débuts remontent à près de trente ans et qui est due principalement à l'apparition des moyens de production sonore - que la définition d'une action à long terme a paru nécessaire ⁸⁰».

- Cela a marqué durablement la structure de la politique musicale classique

La politique musicale a bien entendu beaucoup évolué sous l'influence de Jean Maheu et surtout de Maurice Fleuret sans oublier leurs successeurs, mais le noyau institutionnel hérité du XIX^e siècle, consolidé et renforcé par les premières actions du service de la musique, a fixé (on pourrait dire dans certains cas figé) les pratiques musicales. La structure du budget musical du ministère de la culture l'atteste encore aujourd'hui. En 2007, on estime à plus de 90% des moyens affectés à la création et à la diffusion musicales classiques sont consacrés aux institutions lyriques et symphoniques contre 4% aux équipes artistiques indépendantes (couvrant les répertoires du jazz, de la musique contemporaine, de la musique ancienne, compagnies lyriques présentant des petites formes, expérimentations sonores...). Le partage entre la mission définie d'en haut qui caractérise les institutions musicales et l'initiative artistique des équipes indépendantes, creuset des renouvellements esthétiques, est étonnamment déséquilibré et il n'est pas en voie de rééquilibrage.

B-2. L'écoute des initiés.

Dans beaucoup d'écrits théoriques, on observe une critique sévère de l'émotion, tandis que l'écoute structurelle est prescrite. Cela fait de l'écoute des initiés le modèle de l'expérience esthétique.

Une série d'oppositions alimente sans la questionner la séparation entre esthétique et politique⁸¹. À propos du conflit autour de la fête de la musique, l'opposition art / culture s'est doublée de l'opposition entre la verticalité de la hiérarchie des genres élevé/bas et l'horizontalité de la diversité et enfin celle entre espace public et espace privé. L'expérience même de l'écoute de la musique est traversée de ces oppositions et les écrits de la tradition musicologique prescrivant une écoute élevée ou structurelle contre une écoute vulgaire ou sensible, y contribuent.

L'étanchéité entre émotion musicale noble et émotion musicale vulgaire

La conception élitiste attachée à la musique classique, prescriptive quant aux types d'émotions susceptibles d'être valorisés ou dévalorisés, trouve des repères dans des écrits théoriques fameux. Paris, Collection Anthropos, 1988, p.208-209.

⁸⁰Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises, note de Marcel Landowski, 22 juillet 1969.

⁸¹Comme pour Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, la valorisation du sensible passe chez Laplantine par le refus de l'opposition public/privé. Ce ne sont pas deux sphères séparées : « l'une publique, qui serait indifférente ou hostile à la sensibilité ; l'autre, privée, qui prétendrait échapper à toute relation de pouvoir et entretiendrait un refus, voire une hostilité à l'égard du politique ». Voir François Laplantine, *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2010, p. 152. Et de tirer les conséquences d'une pensée de la séparation : « le politique sans le sensible risque d'être une abstraction ; mais le sensible sans le politique a toutes les caractéristiques d'une évasion », p. 153. Il en appelle de ce fait à une épistémologie de la continuité entre esthétique et politique, qui « n'implique pas, pour autant, une réconciliation, encore moins une fusion, mais un mouvement de tension », p. 156.

La relégation du sensible et la survalorisation de l'écoute formelle experte sont portées par des voix diverses. Quelques exemples simplement.

Édouard Hanslick en 1854 parle des émotions pathologiques auxquelles il oppose « la contemplation pure et consciente de l'œuvre musicale, la seule vraie manière d'écouter, la seule artistique, hors de laquelle nous sommes obligés de ranger dans une même catégorie la passion brutale excitée chez le sauvage et l'exaltation d'un mélomane enthousiaste⁸² ».

Dans le même dédain il réunit l'orgue de barbarie, l'ivresse, l'animalité, l'excitation militaire. **Roland-Manuel** en 1957 reprend cette réflexion sur l'écoute pathologique : « Beaucoup d'amateurs de concert, parfois fort distingués, usent de la musique comme notre ivrogne de l'alcool, et professent cette philosophie de l'épave⁸³ ».

À son tour **Theodor Adorno** dresse dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, une typologie des auditeurs. À côté de l'auditeur-expert et du bon auditeur, l'auditeur émotionnel se trouve rabaisé, captif qu'il serait du « déclenchement de motions pulsionnelles⁸⁴ », et plus encore l'auditeur de divertissement, pour lequel nous dit Adorno, « La comparaison avec l'état de dépendance s'impose⁸⁵ ». Et de poursuivre la comparaison avec le fumeur de haschisch, le consommateur d'alcool, le primitif. Les modalités de disqualification de l'émotion musicale ne semblent pas se contenter d'une arrogance souveraine. Comme s'il fallait pousser si loin que les détracteurs finissent pas s'engager eux-mêmes sur le terrain qu'ils dénoncent !

C'est le cas de **Marc Fumaroli** lorsqu'il parle de pornographie de l'imaginaire pour qualifier l'action du ministère de la Culture ; elle serait en effet « une broyeuse de masse [...] consommant et consumant par une pornographie de l'imaginaire toutes les substances de l'esprit⁸⁶ ». La sphère religieuse, centre de la critique qu'il adresse à Malraux, semble se retourner sur lui, lorsqu'il déclare : « La Culture est le péché contre l'esprit⁸⁷ ». Et la nature de ce péché renvoie au champ des associations du vulgaire : « En excluant de la Culture, l'élévation de l'esprit, en adoptant pour drapeau une manipulation purement sociologique⁸⁸, l'État est devenu le ventriloque de mouvements intestins⁸⁹ ».

À travers les quelques prises de position théoriques sur l'écoute valorisant l'écoute structurelle, se dessinent les traces d'une histoire ancienne réactivée dans la polémique autour de la fête de la musique. La violence du conflit d'autorité permet de prendre la mesure émotionnelle des enjeux multiples de l'émotion musicale. Vouloir faire circuler largement l'émotion musicale se heurte à la fois au refus de populariser la musique classique et à celui de considérer la valeur des autres musiques. Lorsque Jerold Levinson dit qu'il n'est pas besoin de l'écoute structurelle pour penser une expérience musicale réussie, il a conscience de vouloir faire de la musique « l'affaire de tous » et de refuser la logique d'exclusion technicienne et formelle⁹⁰. L'enjeu politique de cette position

⁸²Édouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p.139-410.

⁸³Roland Manuel, *Sonate que me veux-tu ?*, Réflexions sur les fins et les moyens de l'art musical, Lausanne, Éditions Mermoz, 1957 [réédition, Paris, Editions Ivrea, 1996], p.65-66.

⁸⁴Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 2010, p. 13.

⁸⁵Ibidem, p. 20.

⁸⁶Ibidem, p. 45.

⁸⁷Ibidem, p. 294.

⁸⁸Le ministère de la Culture joue, selon Fumaroli, d'une équivoque « entre le sens noble et classique du mot culture (*cultura animi*) et le sens actuel, qui revient à une manipulation des mentalités», p. 292.

⁸⁹Ibidem, p. 175.

⁹⁰Il dénonce la « croyance erronée [...] selon laquelle il serait nécessaire, pour comprendre la musique et apprécier sa valeur, d'appréhender de manière élaborée sa forme et sa technique », voir Jerold Levinson, *La musique sur le vif*, Rennes, PUR, 2013, p.198.

esthétique est clairement formulé par Sandrine Darsel : « La mise en relation de la musique avec l'idée de forme permet aux tenants de l'opposition entre musique sérieuse et divertissement musical de justifier leur indifférence, voire leur mépris pour la musique de masse⁹¹ ».

Les discours qui motivent la relégation du sensible dans le champ musical ne sont pas nouveaux et prennent tantôt la forme d'une menace du sensible dont il faudrait se prémunir, tantôt celle d'une infériorité acquise dont il faudrait s'émanciper en prenant modèle sur les arts du langage, des mathématiques ou de l'architecture. Dans les autres arts, la dimension musicale est également délaissée, comme le montre Marie-Madeleine Mervant-Roux⁹², qui constate l'oubli du sonore dans les études théâtrales. À travers la façon dont le corps est engagé dans l'expérience esthétique quelque chose d'un possible débordement et de la nécessité de le contenir vient redoubler la question politique d'une écoute initiée ou vulgaire.

L'écoute, une affaire de respect, de confiance et d'attention.

« **L'essentiel de l'écoute**, déclare Jean-Marie Gouëlou, **c'est le respect et l'hospitalité**. C'est quelque chose de très difficile car cela demande à la fois un grand entraînement et un grand relâchement (si je ne suis pas dans un état suffisamment serein et relâché, je ne peux pas bien écouter). Je suis toujours surpris par la pertinence de l'écoute des « non-connaisseurs », à partir du moment où ils sont suffisamment en confiance. En plus, à côté du respect, la confiance est donc aussi une notion centrale de l'écoute. L'écoute, ce n'est pas simplement le silence, c'est également une espèce d'attention qui fait qu'il y a comme une réduction de l'espace et en même temps un agrandissement de l'espace⁹³ ».

⁹¹Ibidem, p.12.

⁹²Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le théâtre, un lieu où l'on entend*, conférence au Collège de France le 10 janvier 2013, <http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2013-01-10-15h00.htm>. Elle désigne la position acoustique du spectateur « absorbant et résonant », partie prenante de la création.

⁹³Entretien du 11 avril 2013.

II-3. Des conflits plus ou moins lisibles

Résumé

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

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

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

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

A/ Des conflits de loyauté

Tout héritier est confronté à des choix qui peuvent parfois prendre la forme de conflits de loyauté.

A-1. Le Projet de la Philharmonie.

La formulation des objectifs du projet.

À l'aune des héritages présentés plus haut, on peut lire le projet de la Philharmonie comme une superposition d'objectifs ou de loyautés. On retrouve le nœud art/culture agissant dans la **difficulté à articuler le projet culturel et le projet artistique**. D'un côté la programmation, dans la lignée de l'héritage de Landowski, repose sur le prestige, l'excellence, voire l'exceptionnel. Et la rédaction

des notes de programme à la cité de la musique, comme dans la plupart des salles parisiennes, s'adresse à des auditeurs initiés. De l'autre côté, la médiation, dans la très grande majorité des propositions, met l'accent sur la pratique musicale où l'on retrouve l'héritage de Fleuret. Du temps de Fleuret, le vif intérêt pour les instruments extra-européens avait conduit à recommander la pratique des instruments traditionnels pour enseigner une pédagogie du geste musical à des enfants sans connaissance préalable. L'impensé concerne l'articulation des deux héritages. Il pourrait être dénoué en s'appuyant sur la question de **l'émotion**, mais au prix du retrait des prescriptions d'écoute. Faute de quoi, l'objectif de s'adresser à des publics nouveaux risque de rester dans le registre des bonnes intentions.

D'une façon plus fine encore, le nœud art/culture joue au cœur même de la définition du projet. Centré sur le **répertoire symphonique**, il met l'orchestre au centre d'un point de vue structurel et historique. Apportant un éclairage sur les fondements du projet, Laurent Bayle évoque « le champ classique et savant comme étant une colonne vertébrale historique » ou encore « un socle patrimonial qui structure le langage musical » dans une lecture historique où « le baroque mène aux grands orchestres⁹⁴ ». Ce ne serait donc pas la valorisation instrumentale ainsi que la coupure révolutionnaire et le rejet des répertoires maîtrisiens qui seraient à l'œuvre dans la pré-éminence orchestrale, mais une **nécessité historique progressiste** où le baroque préfigurerait en quelque sorte les grandes formes orchestrales, qui en seraient l'aboutissement. C'est considérer que les éléments de légitimation sont internes à la musique et à l'ordre du temps. C'est considérer que l'orchestre échappe autant au contexte d'hier qu'à celui d'aujourd'hui.

La relation au public devient complexe à penser dans ce contexte qui maintient le répertoire orchestral dans une position d'extériorité, on pourrait dire d'extra-territorialité. On peut lire dans la brochure d'ouverture de la Philharmonie qu'il s'agit de « permettre à de nouveaux publics et à l'ensemble des habitants de la métropole parisienne de **se familiariser** avec l'univers symphonique⁹⁵ ». D'où viendrait cet objectif de « familiarisation » s'il ne répond pas à un besoin exprimé ? Quel récit est proposé pour **susciter le désir**, autrement que dans un horizon de conformité ? S'agit-il pour ces nouveaux publics de « venir à » la musique classique ? Comment faire en sorte que ce patrimoine soit approprié c'est-à-dire vivant et que, de ce fait, le socle annoncé trouve une **effectivité** qui produise en même temps son authentification.

Les aspects opérationnels du projet.

Les aspects opérationnels du projet culturel de la Philharmonie pour 2014 témoignent de ces paradoxes⁹⁶.

→ L'articulation entre les logiques de programmation et d'action culturelle est au milieu du gué. Les passerelles sont encore insuffisamment opérationnelles, au sein de la Philharmonie et sur le site de la Villette.

Au sein de la Philharmonie. La pratique d'une programmation thématisée constitue un trait identitaire fort de la Cité de la musique. Dans le projet Philharmonie, l'idée de faire converger programmation et action culturelle prend appui sur cette expérience thématique sous une forme nouvelle, condensée dans les week-ends. C'est le pari majeur d'une offre cherchant à faciliter la circulation des publics entre les ateliers et les concerts.

Pourtant deux questions surgissent dans la mise en œuvre : le choix des horaires et les propositions sans lien thématique. **Les horaires** en effet ne sont pas toujours au service du lien entre les actions culturelles et les concerts. Entre le *Classic lab* et le concert correspondant, les horaires sont très

⁹⁴Intervention de Laurent Bayle à Zone franche le 6 décembre 2013.

⁹⁵Éditorial de Laurent Bayle dans la brochure d'ouverture de la Philharmonie, p.11.

⁹⁶Le texte qui suit est extrait de la note que j'ai adressée le 4 juin 2014 à Michel Oriet.

distants (par exemple dans le week-end sur Vienne et Berlin, avec le *Classic lab* le samedi matin de 11h à 12h30 et le concert le samedi 19h). Pour que les personnes assistent aux deux propositions, soit la présence sur le site est très longue, soit il faut revenir. De la même façon, **le lien entre ateliers et concerts** du même week-end n'est pas toujours opérant. L'atelier *Science-fiction*, programmé le samedi entre 15h et 17h ne permet pas d'assister au concert symphonique de 16h et difficilement au spectacle de Jeff Mills dans la salle 2 à 17h. Par ailleurs, il y a des moments de déliaison entre les ateliers et les concerts, comme dans le week-end sur New York où les trois ateliers de découverte des percussions du Sénégal ne sont pas reliés aux concerts. Dans cette situation, il sera difficile d'aller au-delà de la simple présence simultanée des publics.

Sur le site de la Villette. Dans la brochure de la Philharmonie, il n'y a pas de relais d'information ni de « pass » pour que le public puisse circuler d'un lieu à l'autre. Pas non plus d'événement commun. Pourtant, l'expérience acquise à la Cité autour de la construction de thématiques serait de nature à faciliter les **déclinaisons avec les autres établissements du site**, au-delà des strictes spécificités musicales.

Penser les **propositions en termes de « parcours »** est au cœur des enjeux de la Philharmonie concernant la relation aux publics. Le travail de croisement des logiques de programmation et d'action culturelle est en cours. Son aboutissement et sa résonance sont intimement liés à la clarification des objectifs et du dispositif organisationnel.

→ du point de vue des **objectifs** en direction des publics.

Quels objectifs : éduquer les publics ? Rencontrer les publics ? Connaître les attentes des publics ? Dans les projets d'avril et novembre 2013, l'ensemble des actions est regroupé sous la bannière « **projet éducatif** ». Lors des réunions de septembre entre Dgca, Secrétariat général du Ministère et Ville de Paris, nous avons relevé les **limites de cette appellation**. Centrée sur la transmission, la dimension « éducative » représente une partie certes importante (notamment pour les actions construites avec l'Éducation nationale et l'Université) mais pas exhaustive du projet culturel. Les colloques sur la médiation de l'automne dernier ont rappelé l'histoire et les enjeux politiques de cette mission⁹⁷. Dans le projet de la Philharmonie, la pédagogie se trouve déclinée jusque dans une logique d'offre d'enseignement qui questionne la complémentarité avec les conservatoires et la faible présence des enseignements des musiques traditionnelles dans leurs murs.

D'autre part, la volonté de répondre aux attentes est affirmée fortement. Elle suscite de notre part un certain nombre de questions : de quelle manière s'est construite la **connaissance de ces attentes** ? Comment les propositions et initiatives des publics sont-elles sollicitées et recueillies ? Selon quelles modalités de co-construction ? Avec quels partenaires ? Comment les expériences conduites par les orchestres associés dans ce domaine peuvent-elles servir de point d'appui ? **Selon quelles modalités, ces expérimentations sont-elles évaluées** ? Y a-t-il la volonté de susciter la constitution de groupes de publics qui pourraient être associés à tel ou tel aspect de la réflexion ? Ces questions sont pour le moment sans réponse.

Qui est chargé des actions culturelles ? Quel type de préparation est proposé ?

Il serait nécessaire d'approfondir, au-delà des documents de communication qui sont destinés au grand public, les questions suivantes. Tout d'abord quelles sont les personnes qui vont être chargées des actions culturelles et quels sont leurs **profils** (les appellations de *musiciens des orchestres invités (?)*, *musiciens dumistes* et *musiciens pédagogues* restent floues) ; quels sont les fonctions et profils des personnes chargées de **l'organisation de ces actions au sein des équipes administratives** ? Ensuite quelle est la place des membres des **orchestres résidents et associés** ? Quels sont les **besoins en formation** ? Enfin quelles sont les modalités d'évaluation de ces actions ? Ces points sont décisifs pour que ces actions ne soient pas seulement une somme d'actions diverses

⁹⁷cf ma note à Alain Loiseau, *Actualité de la médiation* du 10 déc. 2013.

mais qu'elles soient traversées par un esprit commun, celui du projet global de la Philharmonie. L'amont comme l'aval des actions culturelles a besoin d'être mis en commun et organisé, afin que la diversité des pratiques des orchestres associés puisse être mise à profit de manière collective. Compte tenu des délais, il semble que des propositions méthodologiques sur le travail de la Philharmonie à l'égard des orchestres sur ces questions soit nécessaire⁹⁸.

→ du point de vue **organisationnel** : la place faite au public dans la réflexion sur le **numérique** n'excède pas la question de l'offre numérique et n'aborde pas les articulations avec les propositions « présentiels ». Il n'est pas certain que la démarche générale attendue en direction des publics soit optimisée en séparant les actions "physiques" des actions numériques, qui, elles, appartiennent à un autre service. Comment faire place à cette **nouvelle dynamique** au sein d'une structuration qui se greffe sur une **structuration historique** ?

Le texte sur la *Philharmonie virtuelle* juxtapose des objectifs pour le moment peu articulés. D'un côté, il s'agit « d'offrir des bases solides à un nouveau modèle de transmission », ce qui rejoint la conception d'une action culturelle basée sur la pédagogie évoquée plus haut. L'autre volet, en donnant la parole aux internautes, souhaite développer un « savoir collectif partagé », visée qui cette fois ne trouve que peu d'équivalents dans le champ des actions présentiels.

→ du point de vue **tarifaire** : la lecture des pages de la brochure consacré à la billetterie et aux abonnements est ardue. Il n'y a pas de grille permettant d'effectuer une correspondance entre le prix des places et les catégories dessinées sur le plan de salle. Ce que l'on peut seulement dire, en regardant le nombre de places de catégorie 6 de la grande salle, c'est qu'il est assez réduit.

La dénomination du projet

La construction de la nouvelle salle pose la question de l'appellation de l'ensemble du complexe culturel auquel elle appartient. Des études ont été confiées à des cabinets de conseil pour estimer quelle appellation serait la meilleure, à partir desquelles le terme de **Philharmonie** a été retenu. L'argument est que ce terme a de la force en tant que « **marque** », du fait de l'utilisation qui en est également faite à Berlin⁹⁹ et dans le monde germanique (Cologne, Hambourg, Vienne...) et par extension au Luxembourg. Pour autant, ce choix fait basculer l'attention sur la nouvelle salle au détriment de celle qui l'a précédée et qui devient la salle n°2. Surtout, c'est l'idée de la « **citée** » qui disparaît comme lieu de possible rassemblement ou croisement de toutes les musiques au profit d'une logique qui est davantage tournée vers l'identité orchestrale, que ce soit celui d'une phalange occupante des lieux ou d'une logique de production artistique. On entend des voix critiquer ce choix comme celui d'un recul par rapport aux ambitions démocratiques et d'un paradoxe en regard des ambitions affichées...

A-2. À confronter à l'issue de la querelle anglaise de 1992.

L'exemple de la **mutation opérée en Angleterre dans les années 1990** sous le double effet de l'initiative des orchestres et de la réforme de l'enseignement témoigne de la possibilité de prendre position et d'examiner sur quels ressorts discursifs et quelles actions de médiation ils ont pris appui, grâce notamment à une perspective élargie qui fait place à l'humain et au partage.

Une querelle importante a vu le jour en Angleterre, en 1992 à propos de la musique à l'école.

Richard Mc Nicol, responsable du service pédagogique du London symphony orchestra, le Lso,

⁹⁸D'où la proposition que j'avais faite fin janvier à Éric Denut d'un travail qui serait confié à l'inspection autour de la question de la formation des musiciens des orchestres prenant part aux projets d'action culturelle.

⁹⁹Voir intervention de Laurent Bayle à Zone Franche citée plus haut.

raconte. « En 1992, sous l'impulsion des acteurs du secteur musical, un groupe de recherches s'était constitué afin d'élaborer un programme national d'enseignement de la musique. Ce groupe a proposé un avant-projet, s'appuyant notamment sur **la composition par les enfants** (creative music making) et sur **l'ouverture aux musiques non occidentales et au répertoire contemporain**. Le gouvernement s'est opposé à ces propositions et fait une contre-proposition qui essayait de consolider ce qu'il percevait comme étant la tradition musicale occidentale. Cette dernière excluait tout genre musical exogène, toute musique écrite avant 1600, presque toute partition composée par des compositeurs contemporains et ne proposait que deux formes musicales : la symphonie et l'oratorio. Face à cette montée en puissance conservatrice, la majorité de la profession s'est mobilisée. Sir Simon Rattle est intervenu lors d'une émission télévisée, Pierre Boulez a adressé une lettre à la presse, et une pétition a été adressée au premier ministre pour le retrait de cette proposition. Devant cette levée de boucliers, nous avons été entendus et le programme a été adopté¹⁰⁰. »

Un tournant était amorcé à la même époque à l'initiative de l'Association des orchestres britanniques (Abo), d'où ressortent des idées fortes, qui conduisent à mettre en question quelques idées reçues¹⁰¹.

Le point d'ancrage de la réflexion tient à une **interrogation sur la fonction du savoir et sur le rapport entre savoir et émotion**. Est-ce que le savoir est un préalable nécessaire à l'accès du public aux œuvres ? N'y a-t-il pas, dans la démarche de savoir préalable, quelque chose qui peut venir freiner, décourager, produire de la passivité ? Il s'agit dans ce cas de remettre au premier plan l'objectif qui est la **rencontre artistique**, de distinguer et de **penser l'articulation entre une visée éducative et une visée émotive**. De valoriser **l'écoute comme pratique**. Et aussi de **valoriser dans l'éducation de l'écoute, des modalités autres que l'écoute structurelle, comme l'« écoute réduite »** au sens de Schaeffer¹⁰². D'où le travail conduit par le London symphonic orchestra (Lso) sur *Nuages* extrait des *Nocturnes* de Debussy, sans jamais dire le nom du compositeur.¹⁰³

Une deuxième question est posée. Est-ce que le savoir des musiciens facilite la rencontre avec le public ? Des expériences sont rapportées où les interprètes se trouvent en difficulté lorsqu'il s'agit de se passer de la partition et du pupitre, qui jouent un rôle de barrière protectrice, produisant une autre forme de passivité. Il s'agit de « rompre l'habitude d'être conduits passivement par le répertoire »¹⁰⁴ d'une part et de se départir de l'idée qu'il doit apprendre quelque chose à quelqu'un. Pour l'expression libre, l'improvisation, il faut « parvenir à désinhiber les musiciens, et les encourager à prendre plus de risques ». Cela passe par des **formations**, comme des cours d'improvisation au London Sinfonietta ou au Berliner Philharmoniker. « Les musiciens ont besoin de savoir communiquer avec le public, de ne pas rester derrière leur pupitre. »¹⁰⁵ Une fois passées les premières **réticences**, c'est alors pour beaucoup d'entre eux une **ouverture** ; Larissa Israël parle même de révélation à propos du spectacle initié par Rattle dans le quartier de Kreuzberg sur *Le sacre du printemps* intitulé *Rhythm Is It*.¹⁰⁶

L'expérience conduit ainsi à renverser deux idées préconçues. Ce qui apparaît tout d'abord, c'est la

¹⁰⁰Entretien avec Richard Mc Nicol, in *Prêtez l'oreille*, AFO éditions, 2003, p. 389-390.

¹⁰¹issus des deux interviews publiées dans le livre blanc des actions éducatives des orchestres en 2003 : Richard McNicol, Lso ; Gillian Moore, London sinfonietta, et d'un article publié dans le forum européen des orchestres de 2005, *Le musicien d'orchestre, formateur de public*.

¹⁰²Pierre Schaeffer, s'inspirant des travaux de Husserl sur la réduction phénoménologique, préconise une nouvelle forme d'écoute, l'écoute réduite qui se concentre sur les qualités internes du son. Notons les points communs de cette approche avec la théorie esthétique de Fleuret.

¹⁰³Le musicien d'orchestre formateur de public, Richard Mc Nicol, p. 119.

¹⁰⁴Judith Webster, p.121.

¹⁰⁵Gillian Moore, p.388.

¹⁰⁶Après des réticences de l'orchestre qui portaient sur le fond, c'est-à-dire la démarche créative, l'importance de l'improvisation, le travail avec des enfants n'ayant aucune connaissance musicale.

facilité d'accès de la musique classique pour les non-musiciens. « La manière la plus efficace consistait à leur faire manipuler la substance musicale elle-même, la décomposer et la recomposer. Et contrairement à ce qu'on pourrait penser a priori, c'est **un jeu auquel on peut se livrer sans posséder le moindre bagage technique** »¹⁰⁷ (renversement de l'aride en ludique). La seconde, c'est l'atout de la musique contemporaine : « il est plus facile d'utiliser un langage actuel, contemporain » que la musique classique.

Cette perspective élargie fait place à l'humain et au partage.

Les témoignages des acteurs anglais montrent en fait qu'ils ne considèrent plus l'œuvre comme une fin en soi, qu'il s'agirait de rejoindre dans la contemplation, mais comme un moyen au service des personnes prises individuellement et collectivement.

Les formulations prennent des tonalités variées. Il s'agit pour certains d'**améliorer la vie des personnes** : « nous croyons que l'art, et la musique en particulier, améliore la vie des gens... elle aide à se sentir mieux, à avoir une meilleure santé et tout simplement à s'améliorer en tant que personne ». Pour d'autres, c'est une nécessité vitale : La voix off de la bande annonce de *Rhythm Is It* déclare « ce n'est pas un luxe, c'est une nécessité, on en a besoin, comme l'air qu'on respire, comme l'eau qu'on boit ».¹⁰⁸

De plus, **tout le monde est concerné** : « nous sommes là pour toute la communauté »¹⁰⁹. L'objectif n'est pas d'élargir la fréquentation, mais de « jouer pour tout le monde, pour tous les publics ». Ce qui implique de penser l'accès à la musique non seulement pour les enfants mais pour tous les âges, tout au long de la vie. L'installation du London symphony orchestra au Centre St Luke en 2003 est à la base d'un projet de proximité avec des populations des quartiers de Hackney et de Islington, où l'orchestre se met au service des différents groupes de la communauté et d'un projet numérique à visée internationale. L'application qui a été récemment mise en ligne autour du *Boléro* de Ravel permet au visiteur de circuler parmi les pupitres pendant le concert, d'ouvrir une fenêtre sur tel ou tel musicien qui donne des informations sur sa biographie et diffuse des vidéos où il parle de tel trait de la partition et commente le travail d'interprétation, le tout étant filmé dans le centre St Luke qui offre ainsi une identification physique forte à ce parcours virtuel¹¹⁰.

À Berlin, fabriquer du commun consiste à impliquer les enfants turcs, russes, arabes dans un environnement de travail avec les musiciens.¹¹¹

Beaucoup insistent sur l'importance d'avoir la capacité d'**entendre la culture musicale de l'autre**. « Faut-il amener Tchaïkovski dans une école ou s'intéresser à la musique que ces enfants écoutent, à la manière de créer un pont entre eux et nous ? »¹¹². Cette question conduit Sarah Goldfarb à une autre question : « qui éduque qui ? » et à considérer la rencontre des musiciens et du public en termes d'échange, un échange qui ne fonctionne pas seulement à sens unique. Une troisième série de questions suit aussitôt : que signifie être un artiste ? quelle est ma place dans l'orchestre ? quelle est la place du musicien classique dans la société contemporaine ?

Il est important pour les musiciens, dit Judith Webster, non seulement d'apprendre à travailler dans un environnement différent où il est question de **partage, de respect des différences, de découverte** par soi-même mais aussi de s'interroger sur nos préjugés concernant la manière dont le public devrait comprendre notre musique et de s'intéresser à leurs préjugés à notre égard : « pour moi, l'un des aspects essentiels est de rendre possible la prise de conscience de son identité, de son

¹⁰⁷Gillian Moore, p.378.

¹⁰⁸http://www.youtube.com/watch?v=_e-cwOn5w3A

¹⁰⁹Richard Mc Nicol, p. 395.

¹¹⁰Cf <http://play.lso.co.uk/>

¹¹¹Le musicien d'orchestre, formateur de public, Richard Mc Nicol, p. 118.

¹¹²Le musicien d'orchestre, formateur de public, Sarah Goldfarb, p. 120.

rôle en tant qu'artiste et musicien [...] du rôle de son orchestre dans la communauté ». ¹¹³

Le bénéfice en termes de développement des personnes

En ce qui concerne l'évaluation des actions avec les enfants, Gillian Moore renvoie à l'étude de Keith Swanwick *Teaching music musically*¹¹⁴, qui dégage trois points forts : les enfants finissent par se sentir chez eux, se sont familiarisés avec le métier de musicien, ont développé des compétences musicales ; plus généralement on note aussi une amélioration de l'attitude scolaire (sens collectif, des responsabilités...).

L'évaluation de l'engagement financier et humain passe par la définition d'indicateurs en termes de personnel et de budget : à titre d'exemple le service de la médiation du London symphony orchestra est composé de sept personnes et le budget de ces actions représente 10% du budget total de l'orchestre.

B/ Des querelles récurrentes, focus sur quelques polémiques qui ont agité le monde classique.

Le milieu de la musique classique a été traversé par plusieurs polémiques. Mais elles n'ont pas été mises en débat et ont été considérées comme classées dès lors que le soufflé retombait. On observe pourtant une récurrence des motifs et une dégradation du ton qui montre qu'elles sont loin d'être résolues. D'où le souci de tenter de faire émerger les **points communs de ces différentes querelles** qui ont touché la musique contemporaine avec les nominations à la Villa Medici en 2010 ou la conférence Ducros au Collège de France en 2012, les conservatoires avec le rapport Lockwood et l'article de Dania Tchalik en 2012, sans oublier les termes de la querelle autour du mouvement de la musique ancienne.

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

B-1. Repli et privilèges, la polémique de la Villa Médicis.

La querelle autour des nominations à la Villa Medici en juin 2010 a été initiée par un groupe de compositeurs de musique contemporaine. Ils ont contesté la nomination d'une chanteuse et d'un musicien improvisateur dans une catégorie jusque-là réservée aux compositeurs classiques. Les débats portaient sur les parts respectives et la justification de ces parts entre les musiques actuelles et la création contemporaine.

La lettre ouverte au ministre de la Culture se présente comme une défense de la musique

¹¹³Le musicien d'orchestre, formateur de public, Judith Webster, p. 121.

¹¹⁴Keith Swanwick *Teaching music musically*, Routledge, 1999. Son ouvrage est disponible à l'adresse suivante : http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Swanwick-Teaching_Music_Musically.pdf

contemporaine¹¹⁵. Elle est ancrée dans la valorisation de l'écriture musicale autour des cinq assertions suivantes :

- L'exigence de l'écriture implique que les compositeurs s'y consacrent de manière entière et absolue.
- La rigueur de ce travail d'écriture est le gage de l'ambition et de l'audace de leurs projets.
- L'écriture musicale s'inscrit dans une longue tradition qu'elle prolonge jusque dans les pointes technologiques les plus avancées.
- Par l'invention de formes et de langages nouveaux, les œuvres portent l'avenir dans leurs germes et préparent les classiques des siècles futurs.
- Enfin, la musique contemporaine française exerce une forte influence et suscite l'admiration dans le monde.

Rigueur, exigence, absolu seraient le signe d'une ascèse, d'une vocation dont l'évocation rappelle les élans spirituels des premiers romantiques allemands. L'idée d'inventer du nouveau qui peut se trouver en décalage avec les goûts du public mais prépare l'avenir, comme celle d'une grandeur qui se mesure à l'aune de cette capacité visionnaire, trouve également sa source au XIX^e siècle. La conception de l'écriture centrée sur le langage et la forme auxquels s'ajoutent les innovations technologiques, témoigne également de l'héritage de la musique dite « absolue » ou « pure » dont Carl Dahlhaus a montré qu'une des caractéristiques encore présente aujourd'hui, était l'absentement du monde. Retenons le combiné d'élévation et d'autonomie qui l'accompagne... Et qui sert de point d'appui pour dénier une valeur aux musiciens nommés à la Villa. Appartenant au champ des musiques actuelles, ils sont supposés cantonnés à la production – le terme de création étant réservé à la musique contemporaine -, une production séduisante, consensuelle, commerciale, standardisée ... autrement dit placée sous le sceau de la facilité et de l'éphémère.

Les couples d'opposés résistent mal à l'analyse : prendre l'écriture pour fanion vise à l'opposer à l'oralité ; vieille confrontation qui n'est aujourd'hui plus en cour, y compris chez les ethnomusicologues : « **L'ethnomusicologie a abandonné** – parce que non nécessaires et simplistes - **les oppositions entre « populaire » et « savant », entre oral et écrit** [...] elle déclassifie les classifications [...] pour faire apparaître des problèmes de complexité, d'absence de différence et de spécificité, pour soulever les questions qui constituent une menace aux récits magistraux qui entretiennent le canon de la musique savante » rappelle Ramon Pelinski¹¹⁶.

Remplacer écriture par complexité permettrait en effet de sortir la musique sérieuse, savante, érudite de son exclusive et de faire place notamment aux **musiques improvisées**... Introduire la notion de risque ou d'énigme donnerait l'occasion de dénouer la hiérarchie entre compositeurs et simples musiciens, entre art majeur et art mineur ... Faire le choix de la création sous toutes ses formes contre la dimension conservatrice pour ne pas dire corporatiste des auteurs de la pétition qui ont surfé sur la protestation générale contre l'actuel déclin de la culture pour rassembler sous leur bannière. Le ressort le plus problématique dans cette pétition, c'est la façon de mettre en scène un « eux » contre un « nous », c'est-à-dire la **construction d'un « Autre »**, où l'on retrouve la mise en place sous des dehors apparemment neutralisés, d'une logique de domination. Plus encore que l'Autre qui est au lointain¹¹⁷, l'Autre qui est proche doit savoir rester à sa place. Une place qui

¹¹⁵Cf <http://musiques-en-vrac.blogspot.com/2010/06/lettre-ouverte-au-ministre-de-la.html>

¹¹⁶Ramon Pelinski, l'ethnomusicologie à l'ère postmoderne, in *Musiques, une encyclopédie du XXI^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), actes sud, vol II, 2004, p. 759.

¹¹⁷Voir l'expérience rapportée par Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578, Chapitre XVI qui augure de cette tension entre écriture et oralité : *dans ce récit, comme dans l'invention de la figure du sauvage, il est question de l'espace de l'autre ; Michel de Certeau y décèle un rapport de pouvoir comme si le langage oral attendait, « pour parler, qu'une écriture le parcoure et sache ce qu'il dit »* (Michel de Certeau, « L'oralité ou l'espace de l'autre : Léry »,

appelle une délimitation pour ne pas prendre le risque de la porosité. Une délimitation défensive donc. Ce qui ne colle pas avec les expériences nombreuses qui enjambent de façon aussi régulière que spontanée les frontières entre les différentes traditions et rendent ces catégories obsolètes.

Comment ne pas se laisser **piéger par les logiques qui consistent à « justifier la légitimité des uns au détriment de celle des autres »** ? Comment ne pas céder à la tentation du repli ? Comment résister à la confusion, cette nouvelle arme politique qui ne dit pas son nom et qui se gausse de ces querelles fratricides, en ce qu'elles sont finalement favorables au projet de rapatriement de la culture dans les dispositifs de l'économie libérale ? La question est d'autant plus difficile que les privilèges sont anciens et qu'ils ont pu passer pour éternels. A cet égard, le champ classique doit s'affronter à une tâche aveugle : faire le deuil d'une position¹¹⁸.

B-2. Désarroi et déclin, le pamphlet de Dania Tchalik¹¹⁹

L'article pamphlétaire de Dania Tchalik dénonçant la politique du Ministère de la Culture à l'égard des conservatoires a été publié sur le blog de Catherine Kintzler en septembre 2012. La thèse défendue par Dania Tchalik était que le ministère de la culture a pour objectif de saper les valeurs de la musique classique dans les conservatoires.

Parlant de l'évolution des conservatoires, le sentiment exprimé par l'auteur est que la transmission et la diffusion de l'art seraient en danger et que ceux qui défendent l'exigence artistique et intellectuelle seraient ostracisés et taxés d'élitisme. Le sentiment qu'un discrédit serait jeté sur la hiérarchie maître-élève, la maîtrise des bases du solfège autant qu'envers les élèves doués. Cette situation est perçue plus généralement comme une attaque de « l'universalité d'un savoir désintéressé » et de la qualité des contenus. D'où l'idée énoncée par l'auteur d'un abandon de l'État, voire d'un détournement délibéré opéré par ses experts.

Cette plainte ravive le débat sur la pédagogie des années 1980, débat marqué par le conflit entre « républicains » et « pédagogues ». D'un côté une pédagogie classique centrée sur l'instruction, c'est-à-dire l'introduction à un ensemble de connaissances dont le cours de maître est l'emblème ; de l'autre une pédagogie progressiste s'inscrivant dans la tradition utopiste de Rousseau ou Pestalozzi, centrée sur la construction du savoir par l'élève dans un environnement où l'enseignant favorise le désir d'apprendre de l'enfant.

Ces débats ont eu un fort retentissement dans le champ musical. Les enjeux en sont très bien formulés dans de nombreux ouvrages, dont celui de Raphaële Vançon, *Enseigner la musique, un défi*¹²⁰. Ce livre a la particularité d'inscrire les modalités d'enseignement de la musique dans leur *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.246). *Pourtant l'écriture semble butter sur la voix : « la voix crée un écart, ouvre une brèche dans le texte, restaure un corps à corps. [...] Les bruits l'emportent sur le « message », et le chanté sur le parlé. Une brisure du sens et du temps suit la venue d'une « chanterie », celle des sauvages. »* (Ibid, p.280.)

¹¹⁸Voir Sylvie Pébrier, La revendication de la différence dans le champ de la musique classique, in *L'institution musicale*, op.cit.

¹¹⁹Voir le texte de D. Tchalik publié sur le blog de Catherine Kintzler « Mezetulle », <http://www.mezetulle.net/article-l-enseignement-de-la-musique-et-la-subversion-de-l-ecole-par-d-tchalik-110568577.html>. Cet article qui a beaucoup circulé a suscité de nombreuses prises de positions sur et en dehors du blog. J'ai demandé, à titre personnel, un droit de réponse en janvier 2013 qui s'intitule *Musique et enseignement, ne nous trompons pas d'engagement !*, <http://www.mezetulle.net/article-musique-et-enseignement-ne-nous-trompons-pas-d-engagement-par-s-pebrier-114540855.html> dont j'ai extrait de larges extraits.

¹²⁰L'ouvrage de Raphaële Vançon, *Enseigner la musique, un défi*, éd. Zurfluh, 2010 intervient après des publications nombreuses qu'il n'est pas possible de toutes citer ici. Mentionnons cependant Jean-Claude Lartigot, *L'apprenti instrumentiste*, Van de Velde, 1999 et Claude-Henry Joubert, *Enseigner la musique*, Van de Velde, 1966.

contexte socio-politique et de montrer les enjeux de pouvoir qu'elles cristallisent depuis trois siècles. Y sont repérés les enjeux de la société chrétienne d'ancien régime autour des maîtrises et de l'opéra, puis ceux de l'éducation républicaine visant les vertus publiques qui s'affirment avec la révolution et la naissance du Conservatoire. Au cours du XIX^e et au début du XX^e siècle, sont observées différentes formes de compromis, avec les écoles fondées par Choron, Niedermeyer ou d'Indy, écoles qui se sont toutes constituées en opposition au Conservatoire¹²¹ ainsi que l'évolution des pratiques populaires¹²². Autant dire que parler de musique et de sa transmission ne peut pas faire l'économie d'une position historique et politique qui tienne compte de la diversité des organisations et des conceptions à l'œuvre depuis plusieurs siècles.

Quelques années après ce débat, on constate que le problème de l'élitisme n'a pas été dénoué. Pour l'aborder, sans doute faut-il dissocier deux aspects : d'un côté la question de l'excellence en termes de savoir-faire (talents) et de savoir-être (vertus), de l'autre la question politique de la domination. La difficulté rencontrée jusqu'à présent a tenu dans l'opposition radicalisée entre excellence d'une part et ce qui est du côté de la moyenne, souvent qualifiée péjorativement de nivellement, mais qu'on pourrait qualifier positivement de « pratique suffisamment bonne »¹²³ d'autre part.

On aurait tort de s'opposer à la valorisation des compétences extra-ordinaires. C'est une erreur d'en sacrifier l'exigence sur l'autel de l'égalisation des chances. La république a besoin des savants et l'excellence, non seulement n'est pas incompatible, mais est tout à fait nécessaire à l'ambition démocratique. À l'inverse, on aurait également tort de ne pas valoriser un projet de formation pour tous où la qualité ne se range plus du côté de l'excellence, mais de l'acquisition de ces compétences moyennes, qui sont aussi des talents et vertus utiles à l'horizon commun. La perspective démocratique impose de sortir de l'exclusive de l'une vis-à-vis de l'autre et de penser ensemble les « pratiques d'excellence » et les « pratiques suffisamment bonnes » comme également utiles et complémentaires.

L'opposition encore prévalente entre excellence et démocratie se nourrit du glissement entre excellence et élitisme, glissement du terrain technique au terrain socio-politique. Glissement, voire renversement, où la justification politique de la domination prend appui non plus sur la valeur

¹²¹En dépit d'affinités avec des courants qui défendent la capacité émancipatrice de l'enseignement de la musique et la mise en œuvre de méthodes d'enseignement mutuel, Choron fonde l'*Ecole royale et spéciale de chant* (1817-1830) sur une nostalgie de la chrétienté d'ancien régime. Sur des bases assez proches sur le plan idéologique et pédagogique de celles de Choron, Niedermeyer, fonde l'*École de musique classique* (1833-1910). Émanation du second Empire, elle sert le pouvoir de l'Église en formant des musiciens adaptés aux besoins du culte. Après 1870, le nationalisme se développe et trouve avec Vincent d'Indy qui crée la *Schola Cantorum* en 1896, toujours en opposition avec le Conservatoire, un défenseur issu des rangs de la droite monarchiste.()Toutefois il ne forme pas de musiciens pour l'Église.

¹²²Les pratiques populaires issues de ces « conservatoires de musique du peuple » que sont les sociétés orphéoniques initiées par Wilhelm dès 1836 témoignent du désir de s'emparer du répertoire valorisé par la bourgeoisie tout en fabriquant des chants propres. L'invention du phonographe en 1877 et de la radio dans les années 1920 vont progressivement donner naissance à de nouvelles pratiques culturelles différentes de celles du spectacle vivant et permettre l'accès à des musiques inconnues (tango, musique noire américaine...)

¹²³D'un point de vue psychanalytique, Winnicott a forgé le concept de « good enough mother », dont la traduction dans l'usage courant est « mère suffisamment bonne » ou dans un usage spécialisé dans les cercles psychanalytiques peut aussi être « mère passable » au sens où elle permet de passer, cf Laura Dethiville, *DW Winnicott, une nouvelle approche*, Campagne première, 2008. Récusant l'idéalisation de la mère parfaite, Winnicott vise avec ce « enough » l'adaptation à l'environnement et donc de façon pragmatique la prise en compte de ce qui est nécessaire au petit enfant. Une mère qui n'est pas parfaite, non seulement n'est pas une mauvaise mère mais c'est la perfection qui est à voir du côté du « trop » et peut être toxique. La mère « passable » permet donc l'émancipation et la prise d'autonomie de l'enfant par rapport à celle.

apportée à la communauté mais sur l'*a priori* qu'une classe serait la meilleure. Le préjugé aristocratique comme le privilège bourgeois ont ainsi détourné l'excellence de sa dimension utile au bien commun pour en faire l'apanage automatique d'une classe dominante.

Ce à quoi on a assisté, dans la vigueur de la critique des années 1980, c'est à une attaque de l'élitisme qui a entraîné l'excellence avec lui.

Depuis, l'environnement économique et technique a connu des mutations accélérées avec des effets très préoccupants. Faire porter sur les lieux de formation la responsabilité des problèmes contemporains, c'est évidemment sous estimer d'autres facteurs tels que l'évolution des médias ou des pratiques du *net*, soumis à la pression d'un *marketing* intrusif et d'un consumérisme effréné qui enferment dans des fonctionnements immédiats et utilitaires. C'est aussi ne pas reconnaître l'affaiblissement d'une promesse sociale, voire son effondrement, venu saper les bases de l'autorité institutionnelle.

Dans ce contexte, beaucoup d'enseignants sont désemparés, tant les élèves qui leur sont confiés ne ressemblent en rien à ce qu'ils étaient eux-mêmes. Il est en effet très **difficile de prendre acte d'une situation déstabilisante, de l'analyser dans sa complexité et de composer avec elle**. Il est plus tentant de rejeter cette situation et de désigner des coupables¹²⁴, même si les inexactitudes et les simplifications issues de la pensée binaire ont pour seul effet, en focalisant sur un vieux débat, d'aveugler sur le présent et de s'en absenter.

Aujourd'hui, il convient de fédérer les énergies plutôt que de s'épuiser en querelles fratricides. C'est dans un autre clivage qu'il s'agit de prendre parti : contre la transmission de savoirs techniques dans la seule perspective de l'employabilité et pour garantir la vocation culturelle à partir et au-delà de la somme des compétences techniques. « *La mission de l'école ne doit pas se réduire à l'acquisition d'une somme de compétences, aussi nécessaires soient-elles, mais elle relève de l'accès à la pensée*¹²⁵ ». L'enjeu de l'autonomie y prend une nouvelle dimension : « *L'émancipation sociale et personnelle des individus, c'est bien ce dont l'économie et la finance ne veulent pas, ce qu'accepte clairement et passivement la société dans son ensemble*¹²⁶ ».

B-3. Intimidation et imposture, l'affaire Jérôme Ducros/Karol Beffa.

En décembre 2012, Jérôme Ducros a développé une violente charge contre la musique atonale. Il décriait l'égaré et la sclérose de la musique contemporaine en considérant l'intérêt pour l'expérimentation comme une erreur. Il dénonçait également l'intimidation du public, la responsabilité des institutions (lieux de formation supérieure, lieux de création et de diffusion et le ministère lui-même qui, par la subvention, viendrait fausser le jeu), qui empêcheraient le public de trouver réponse à ses attentes. À l'invitation de Karol Beffa, dans le cadre de sa chaire de création musicale au Collège de France, Jérôme Ducros donne une conférence le 20 décembre 2012 intitulée « L'a-tonalisme et après ! ». Il part de l'idée d'une fracture au sein du champ classique, qu'il impute à la musique a-tonale, coupable selon lui d'une mystification. Cette mystification toucherait à sa fin

¹²⁴On déplore les excès de l'auteur, qui prête aux directeurs, de manière caricaturale et généralisée, les traits de l'incompétence et de la tyrannie. Aux appréciations subjectives taillées à la serpe, se mêlent des inexactitudes, notamment quant aux pré-requis artistiques de la fonction.

¹²⁵Philippe Meirieu, dans le cadre du débat avec Marcel Gauchet organisé à Avignon le 13 juillet 2011 sur le thème « Peut-on réinventer l'école ? » in le monde du 2 septembre 2011, http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/09/02/contre-l-ideologie-de-la-competence-l-education-doit-apprendre-a-penser_1566841_3232.html. Sur le caractère inédit de la situation actuelle, Marcel Gauchet déclare dans ce même débat : « *Aucun discours hérité ne me semble immédiatement à la hauteur de la réalité scolaire dont nous faisons aujourd'hui l'expérience.* »

¹²⁶J. Gautier et G. Vergnes, dans l'ouvrage collectif réunissant Denis Kambouchner, Philippe Meirieu, Bernard Stiegler, Julien Gautier et Guillaume Vergne, *L'école, le numérique et la société qui vient*, Mille et une nuits, 2011.

et devrait laisser place à une vague de fond néo-tonale.

Deux temps dans son intervention. Le premier établit une liste de ce qu'il nomme les apories de l'a-tonalisme : celui-ci annulerait les capacités discriminantes du jugement (fausse note, jeu entre prévisibilité et surprise) ; il priverait de la sensation ; il induirait une écoute passive et il serait absurde, sans aucun sens pour le spectateur. Dans le second temps, il déclare en tirer les conséquences. L'a-tonalisme serait responsable de la coupure entre musique populaire et musique savante au motif que la musique a-tonale ne sera jamais populaire. L'a-tonalisme aurait établi un académisme contemporain dont il décèle la présence dans ce qu'il voit comme une grisaille générale, assimilable à des bruits... Il y aurait par ailleurs, de la part des institutions, une obsession de reconstruire l'histoire de la musique. Mais au final, le retour à la tonalité est la seule solution. Et de conclure à un **échec général du XX^e siècle**, pas seulement en musique, aussi bien avec le geste de Schönberg (continuer l'art d'avant) qu'avec celui de Duchamp dans les arts plastiques (qui consiste à prendre congé brutalement). Un échec qui déboucherait sur un art hygiéniste, qui fait l'apologie du dépoussiérage. Un échec dont les raisons seraient à trouver dans l'abandon de la langue d'avant, considérée comme une langue maternelle.

L'un des enjeux de cette conférence, c'est de proposer un **schéma d'explication de la désaffection du public pour la musique contemporaine**. Le ton est violent, les citations de références comme Barthes, Verdi, Sartre, Lévi-Strauss ou Boulez ainsi que les exemples musicaux sont décontextualisés à des fins de caricature. Au-delà des propos tenu, cette conférence pose question : pourquoi notre temps est-il si friand de dénonciations violentes ? Qu'est-ce qui pousse à afficher/adhérer à des schémas d'explication simplistes ?

En effet, la **dimension esthétique de la querelle est faible**. On a connu des querelles esthétiques plus ambitieuses où l'attaque des prédécesseurs s'accompagnait d'un nouvel horizon esthétique et de l'émergence d'un nouveau rapport sensible au monde. Le modernisme et les avant-gardes contestés par Jérôme Ducros et Karol Beffa peuvent être considérés comme la continuation de querelles esthétiques plus anciennes telles que l'Ars nova au XIV^e ou la *seconda prattica* au XVII^e qui ont produit un profond ébranlement et une métamorphose des manières de sentir et de penser la musique. Il n'y était évidemment pas question de langage tonal puisqu'il n'était pas encore établi¹²⁷.

La querelle serait alors une **querelle à l'envers : dans sa démarche, qui développe des attaques mais pas de projet** ; dans son objet, en présentant un langage historiquement situé comme universel ; et dans sa méthode, par l'invocation du public au service d'une cause qui concerne un petit noyau de compositeurs. Cela aurait pu être l'occasion d'une main tendue envers d'autres musiques utilisant la tonalité, notamment parmi les musiques dites actuelles. Pas du tout. Le projet de réconciliation du public se fait dans l'espace clos, restreint et auto-centré de la musique savante contemporaine tonale. En réalité le **projet politique est inexistant, et aucune relation à l'histoire ne se dégage**, autre que celle d'un anachronisme qui trouverait sa justification dans l'imposture¹²⁸.

La levée de boucliers a été exploitée comme faire-valoir. Pourtant les réponses à Jérôme Ducros et Karol Beffa par Claude Abromont, Pascal Dusapin, Philippe Manoury, François Sarhan ainsi que l'interview avec Mickaël Levinas énoncent des positions fortes, qui méritent d'être entendues et qui sont bien autre chose que défensives.

En ce qui concerne la **place du public** dans ces propos, on assiste à la **convocation** d'une sorte de

¹²⁷Philippe Manoury a remarquablement argumenté contre l'assimilation de la musique au langage tonal et sur la dichotomie tonal/atonal, cf *Mais de quoi donc ce "néo" veut-il nous parler ?* <http://www.philippemanoury.com/?p=5182>

¹²⁸Thème auquel Karol Beffa accorde une grande importance et auquel il a consacré une de ses conférences du Collège de France, qui est commentée dans l'étude des discours du laboratoire Tram, III La musique classique comme patrimoine contemporain 3.2.2 Régimes d'historicité.

public-miroir, qui est en fait une **étrange captation de légitimité publique** : que vaut en effet le fait de déclarer qu'on prend la parole pour le public quand rien n'est prévu pour lui donner la parole ? Autrement dit, la question « au nom de qui » doit être reposée.

Le public serait-il victime d'une intimidation ?

Depuis quelques années, on assiste à un succès croissant de la notion d'intimidation. Le public se trouve ainsi convoqué comme pour attester d'erreurs de politique publique et de fausses pistes esthétiques dont il ferait les frais.

▲ Le rapport Lacloche/Pfister de décembre 2010 « Culture pour chacun »

Les auteurs du rapport sur la culture pour chacun mettent également en avant la notion d'intimidation. « C'est maintenant un devoir ... de diriger résolument les efforts du Ministère vers l'objectif d'une culture partagée, créant du lien social et non de l'intimidation sociale [...] D'une certaine manière, le **véritable obstacle à une politique de démocratisation culturelle, c'est la culture elle-même**. Une certaine idée de la culture, répandue dans les composantes les plus diverses de la société, conduit, sous couvert d'exigence et d'excellence, à un processus d'intimidation sociale. Cette intimidation tient les groupes sociaux exilés d'une culture officielle trop éloignée de leurs modes d'existence. De plus, il dénie à ces groupes sociaux le droit de considérer leur propre culture comme légitime et digne de reconnaissance par le ministère de la Culture et de la Communication. »

Si ce rapport pouvait être intéressant dans son souci d'une meilleure prise en compte des cultures populaires ou de la diversité, il est en revanche très problématique par le **discrédit qu'il jette sur la culture savante** au motif qu'elle fabriquerait de l'intimidation et par l'amalgame qu'il reprend à son compte entre excellence et élitisme. L'usage du terme « intimidant » aurait eu une tout autre portée car il n'aurait pas **fait passer l'intimidation pour une volonté de l'artiste et du milieu culturel**. Ce type d'argument est caractéristique de la période Sarkozy où sont valorisées les explications simplistes des crises et le désaveu de la pensée et de l'art. À bien lire le rapport, la culture serait marquée par l'opposition entre le « peuple » et la culture officielle.

▲ Jérôme Ducros

À son tour, Jérôme Ducros se prévaut d'une **défense du public victime d'intimidation** et veut œuvrer pour sa réhabilitation. Prenant pour axiome **l'indigence de la création musicale contemporaine**, il reproche aux compositeurs de « faire porter au public la responsabilité de leur propre indigence [...] Oubliés les « Beethoven non plus n'était pas aimé » que les compositeurs lancent à la cantonade pour **faire porter au public la responsabilité de leur propre indigence** !¹²⁹ ».

À une situation problématique qui est celle de l'éloignement d'une partie du public classique de la musique contemporaine, il propose une réponse dont le seul ressort rhétorique consiste dans un retournement : l'indigence du public n'est en fait que l'indigence de compositeurs. Comme s'il fallait trouver des coupables ! « Si je suis intervenu, c'est que le paysage musical a radicalement changé. Pour la première fois dans l'histoire, le public ne préfère plus les œuvres nouvelles, les œuvres qui viennent d'être composées, mais la musique ancienne. On ne peut pas expliquer tout cela en disant que le public, les interprètes, les producteurs sont des réactionnaires... le divorce

¹²⁹Jérôme Ducros, Y a-t-il une musique après la musique contemporaine ?, *Libération*, 16 avril 2010.

public-compositeur est dû à une véritable rupture dans le langage musical¹³⁰ ». Il semble que ce populisme anti-institutionnel réjouisse ses instigateurs, Beffa prévenant que la conférence va « se livrer à un jeu de massacre ».

B-4. Projections et contradictions, le rapport Lockwood.

Le rapport Lockwood de 2012 est venu à son tour ébranler le milieu et créer une confusion. C'est l'ensemble du réseau de l'enseignement spécialisé et de ses enseignants qui y a été dénoncé, au motif qu'il serait insuffisamment démocratique et que ses répertoires seraient insuffisamment diversifiés.

- Défense et accusation

Le rapport remis en 2012 par le violoniste de jazz Didier Lockwood dénonce l'ensemble de l'enseignement spécialisé de la musique en France et de ses enseignants. Sans nuance et sans avoir mené une réelle évaluation sur le terrain...

Comment ne pas être d'accord avec la perspective démocratique qu'il expose, qui passe par la valorisation des croisements esthétiques, des passerelles entre les structures, du rayonnement territorial ? Et comment ne pas être opposé à l'appauvrissement artistique, à la dévalorisation des pratiques amateurs, aux discontinuités dans les parcours ?

Ce qui rend ce rapport violent pour beaucoup de professionnels de l'enseignement musical, c'est de si peu parler de leur travail, de leurs réussites comme des obstacles qu'ils rencontrent, c'est-à-dire de ne pas prendre en compte l'épaisseur d'un réel déjà largement transformé. Si des tendances opposées persistent au sein des conservatoires, encore vaut-il mieux s'appuyer sur ceux qui mettent en œuvre les réformes préconisées par le Ministère plutôt que de critiquer tout d'un bloc, comme si rien n'avait été entrepris. Et si critique il peut y avoir, la nuance s'impose dans les deux sens, tant dans le discrédit que dans la modélisation ou l'auto-valorisation.

- La réaction des deux associations, Conservatoires de France et l'Union nationale des directeurs de conservatoires

Les communiqués publiés par les deux associations sont commentés dans l'étude du Cnrs. Concernant Cdf, « 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 rien de nouveau être proposé. Un tel rapport rend de fait invisible le long travail effectué en concertation avec l'État et les collectivités publiques territoriales.

De leur côté, les directeurs de conservatoire de l'Undc ont également fait un communiqué pour protester. Cette fois, il s'agit de protester sur l'orientation elle-même du rapport. Ils s'offusquent de voir encore et toujours la démocratisation préconisée, car 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 du conservatoire, également le lieu des « musiques commerciales »¹³¹.

¹³⁰Jacques Drillon, *Musique, c'est la guerre, le nouvel Observateur* n°2534, 30 mai 2013, p. 118-120 et la chronique de Christian Merlin « Aimez-vous la musique contemporaine ? » dans le Figaro du 4 juin 2013, qui n'hésite pas à parler d'attitude réactionnaire et de régression intellectuelle.

¹³¹Étude des discours de la musique classique, Tram, Cnrs, Dgca, Janvier 2014, II-1.2.

B-5. Indigence ou innovation, la polémique à propos des « baroqueux » est-elle vraiment dépassée ?

La querelle vive qui a traversé le champ classique à l'occasion de la réforme de la musique ancienne semble aujourd'hui apaisée. Il n'est pas sûr qu'elle soit pour autant dépassée.

En 2000, Jean-Paul Pénin publie *Les baroqueux ou le musicalement correct*. Il titre le chapitre 2 de son livre « De l'indigence sonore comme garantie d'authenticité » et précise plus loin : « L'indigence [...] c'est le qualificatif qu'il faut bien réserver [...] aux couinements pitoyables et disgracieux... » des instruments anciens. Dans la suite de son brûlot, on peut lire :

« Comment ne pas sourire devant les cuivres de sous-préfecture que la théorie offre aux opéras de Rameau, de Gluck, devant les effectifs squelettiques qu'elle réserve à un grand motet de Delalande ?... Il arrive d'ailleurs que le ridicule se joigne à la misère »¹³².

Il reprend l'argument selon lequel les compositeurs eux-mêmes étaient insatisfaits des possibilités sonores de leur temps. En dépit de ces appréciations négatives, l'intérêt pour les instruments anciens perdure, se multiplie. Mais cette évolution ne s'est pas faite sans heurts. Si l'on veut comprendre en quoi les instruments anciens ont été et restent pour certains « inaudibles », il faut se tourner vers les valeurs établies et les modes de sensibilité que les instruments anciens viennent bousculer.

Howard Mayer Brown pointe un élément de la tradition anglaise qui serait mis à mal. Il prend pour exemple la « vocalité empreinte de rudesse » du groupe *Musica Reservata* dirigé par Michael Morrow. Celle-ci contrecarre les valeurs de la tradition, caractérisée par sa « vision d'un passé lointain où auraient prévalu des sons doux et gentils à la pré-raphaélite »¹³³. En ce qui concerne la sonorité instrumentale, la tradition symphonique germanique est la cible de Nikolaus Harnoncourt ; à de nombreuses reprises, il dénonce les interprétations traditionnelles des œuvres baroques et qualifie la version qu'ils donnent de *la Passion selon Saint Matthieu* de « somptueuse bouillie sonore et harmonique »¹³⁴.

D'un côté comme de l'autre de l'Europe, quelque chose vient bousculer la notion d'homogénéité qu'elle soit chorale ou orchestrale. Avec la question de l'homogénéité, d'autres repères du sensible sont également perçus comme subversifs. On peut lister une série de préférences, comme autant de pôles de goûts opposés : chez les « baroqueux » la couleur plutôt que la puissance, l'articulation plutôt que la fusion, la différenciation et la pluralité : diapasons, tempéraments, inégalité... Dans cette série, le choix du sensible plutôt que l'idée abstraite est particulièrement bien illustré par la position de Gustav Leonhardt, lorsqu'il réfute en 1952 les thèses de Graeser et qu'il montre que *l'Art de la fugue* est une œuvre destinée au clavecin. Il déclare à ce propos : « Nous avons été en mesure de rejeter l'opinion qui voulait que *l'Art de la fugue* fût une œuvre abstraite ».

Ainsi, les catégorisations longtemps établies par le mythe du progrès, après avoir été brouillées, sont désormais inopérantes. Avec la réforme du mouvement de la musique ancienne, la perspective a changé : « on ne cherche plus à améliorer les instruments anciens, on cherche à comprendre leur sonorité propre »¹³⁵. Les instruments anciens ont acquis dans cette mutation une reconnaissance égale à celle des instruments modernes. Dans cette pluralité, les possibilités sonores se sont accrues et les valeurs qui leur sont associées se sont diversifiées.

Pour les interprètes, quels ponts avec l'aventure contemporaine ?

¹³²Jean-Paul Pénin, *Les Baroqueux ou le musicalement correct*, Gründ, 2000, p.39.

¹³³ Voir Howard Mayer Brown, *Pedantry or liberation, a sketch of the historical performance movement*, in Nicholas Kenyon, *Authenticity and early music*, Oxford university press, 1989, p. 48.

¹³⁴Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical*, Gallimard, 1985, p.114.

¹³⁵Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p.145.

Depuis l'époque des pionniers et encore largement aujourd'hui, le sentiment n'est pas d'avoir à choisir entre musique d'aujourd'hui et musique d'hier. Au contraire, domine l'idée que c'est une seule et même démarche, d'où l'engagement régulier ou ponctuel de très nombreux interprètes dans les deux domaines. Avec dans les deux cas, la même passion de l'exploration de nouveaux sons, gestes, modes de jeu, de nouvelles relations avec la partition également.

Dans leur travail d'exploration des sonorités, les interprètes de musique ancienne se sentent proches des avant-gardes : « la musique ancienne, dit Nikolaus Harnoncourt, constituait une sorte de fascination gigantesque, c'était presque comme si on jouait de la musique moderne » :

« Les instruments anciens nous offraient les plus riches stimulants sonores et techniques [...] c'est là l'unique raison pour laquelle nous persévérons à jouer sur des instruments originaux »

Et il termine en insistant sur le fait qu'il ne s'agit nullement du rêve d'un historien.¹³⁶ Cette fascination des débuts comporte aussi son lot de tâtonnements et d'appréhensions. Jürg Schaeftlein, qui a largement montré à quel point les instruments à vent originaux peuvent magnifiquement sonner, se souvient de son premier face à face avec le Hautbois de Paulhan (diapason 421) et de ses inquiétudes : « je ne veux pas gâcher ma façon de souffler ». C'est important de rappeler que ce passage n'allait pas de soi, qu'il supposait justement d'appriivoiser l'imparfait, l'étrangeté, voire l'impur... qu'il s'agissait de passer un seuil. Caroline Delume témoignait de son trouble dans le passage entre guitare et théorbe : « j'étais perdue, j'aime bien ! ». La question qui se posait était de savoir si c'était le même instrument ou un autre¹³⁷. Au cœur de la pratique musicale, une expérience d'altérité...

La non-contradiction entre l'aventure de la musique ancienne et celle de la création s'était déjà incarnée chez différentes figures, tels le compositeur Friedrich Cerha, connu notamment pour avoir achevé l'orchestration de *Lulu*, qui fonde à Vienne un ensemble de musique contemporaine *die Reihe* en 1958 et un ensemble de musique ancienne *La Camerata frescobaldiana* en 1960 avec sa femme claveciniste, qui avait étudié avec Gustav Leonhardt... telle Cathy Berberian rencontrant Harnoncourt, tel Frans Brüggen rencontrant Berio... Tous ces interprètes revendiquent leur appartenance à leur temps. Harnoncourt déclare pour sa part :

« Bien entendu nous voulons découvrir les données de la pratique d'exécution, le sens des conditions dans lesquelles Monteverdi faisait exécuter sa musique, mais nous ne voulons pas nous réfugier dans un faux purisme, une fausse objectivité, une authenticité mal comprise... Nous sommes des musiciens contemporains, vivants, et non des archéologues. »¹³⁸

Il faudrait prendre le temps d'évoquer des parcours semblables en danse : François Raffinot, Jean Christophe Paré, Béatrice Massin... Et ne pas oublier les auditeurs et spectateurs : une enquête réalisée en 1997 par l'Opéra de Paris distinguait au sein du public, une catégorie dénommée « intellectuels novateurs » regroupant les spectateurs d'opéras baroques et contemporains.¹³⁹

¹³⁶Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical*, Paris, Gallimard, 1985, p.123. Ce que confirme Denis Laborde dans *Magie des sons et spectacle de la passion*, L'harmattan, 1997, p 57 : « en fait, sous couvert d'un pèlerinage aux sources de la musique ancienne, ceux que l'on appelle encore parfois, non sans péjoration, les baroqueux expérimentaient une esthétique résolument nouvelle. » Dans un livre au titre provocateur, *La fin de la musique ancienne* Bruce Haynes, affirme également : « une chose est claire depuis maintenant une génération, notre musique n'est pas ancienne » Bruce Haynes, *The end of early music, a period performer's history of music for the twenty first century*, Oxford university press, 2007, p.11.

¹³⁷Pendant la rencontre organisée par le Centre de documentation de la musique contemporaine Créer aujourd'hui sur les instruments d'hier, le 18 octobre 2011.

¹³⁸Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical*, op.cit., p.41.

¹³⁹Françoise Roussel, L'observatoire des publics à l'Opéra National de Paris, caractéristiques de la programmation et évolution des profils (1998-2002), <http://www2.culture.gouv.fr/deps/colloque/roussel.pdf>

Comment lire ces différentes pratiques, des compositeurs, des interprètes et du public ? On voit bien que le découpage traditionnel entre ancien et contemporain ne fonctionne plus. C'est peut-être cela qui est le plus transgressif, cette révolution du regard sur l'histoire à laquelle la musique ancienne participe, à côté d'autres grandes mutations historiques, philosophiques ou anthropologiques contemporaines. Et qui éclaire sans doute les résistances rencontrées ! Suivant les pas d'Adorno, Boulez s'insurgeait contre cette nouvelle relation à l'histoire en qualifiant ces musiciens d'« utopistes qui affublent la musique d'une paralysie génétique et alimentent une mémoire stérile à force de tendre à l'authenticité¹⁴⁰ ».

Indigence ou innovation, ancienne ou moderne, le mouvement de réforme de la musique ancienne a non seulement fait émerger un idéal sonore alternatif mais renversé les catégories entre les époques et entre les genres. Loin du canon de la musique classique, qui ne concerne ni le jazz, ni la musique avant 1800, on ne sait plus bien comment qualifier ce mouvement : « Une chose est claire depuis maintenant une génération, notre musique n'est pas ancienne. « Les instruments « anciens » et la façon « ancienne » de les jouer n'est plus exceptionnelle ni exotique [...] donc, si « la musique ancienne » n'est plus ancienne, donnons-lui un nom plus exact. Ce nom pourrait être « musique moderne », dans la mesure où il s'agit d'un phénomène relativement récent. Mais ce terme est déjà pris.¹⁴¹ »

C/ Traits communs.

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

Il n'est pas facile de réagir à la virulence, aux simplifications et aux caricatures sans verser à son tour dans l'excès. En se **décalant**, il est possible d'entendre au-delà ou en-deçà des propos eux-mêmes la gravité d'une situation où se mêlent déceptions, incompréhensions, frustrations, découragement.

Certains musiciens peuvent être tentés d'adhérer à des **propos excessifs** dans la mesure où ils apparaissent comme un **rempart contre ce qui est présenté comme le déclin de la « grande musique »**. Un des effets de la virulence, c'est de fédérer la voix de ceux qui ne savent pas - ou plus - à quel saint se vouer. À l'égard de l'État et en particulier du Ministère de la culture, un sentiment confus d'abandon ou de désaveu point dans certains propos. Ce que le contexte de réduction budgétaire vient encore accréditer.

Les fractures au sein du monde classique portent sur des conflits de valeurs. Elles se creusent et les différentes positions ne réussissent ni à se confronter sur un mode raisonné, ni à vouloir trouver la dynamique d'une perspective commune. La colère ou le rejet d'autrui prennent le pas sur la réflexion et confortent finalement l'inertie et les corporatismes.

C-2. Un ébranlement d'ordre identitaire

Il semble que la crise touche un **noyau identitaire**. D'un côté, une première critique du « modèle » classique a été portée par la réforme de la musique ancienne sortant des lieux et des rituels consacrés, défendant des logiques de projet, affirmant la nécessité de re-contextualiser les œuvres et fondant un nouvel idéal sonore. Longtemps dévalorisée par les tenants de la tradition, qu'ils soient professionnels ou théoriciens, l'aventure baroque a finalement trouvé une reconnaissance de la part des institutions et du public. L'opposition radicale des débuts a laissé place à des échanges féconds,

¹⁴⁰Pierre Boulez, La vestale et le voleur de feu, *Inharmoniques* n°4 « Mémoire et création », septembre 1988, p.9.

¹⁴¹Bruce Haynes, op.cit., p. 12.

notamment sur le plan stylistique qui résultent des parcours multiples de nombre d'interprètes. La spécialisation se combine aujourd'hui avec des formes d'hybridation. Après avoir dénié la valeur des innovations des baroqueux, on pourrait presque considérer que le monde classique a été pour une part colonisé, perdant ainsi son exclusive et témoignant en même temps de sa capacité d'évolution. Cette capacité s'est traduite dans l'acte musical, même si les discours le démentent parfois encore. Le changement des générations est pour beaucoup dans cette évolution.

Les réformistes des conservatoires ont également amorcé un travail de fond. La fracture est patente dans les prises de position des deux associations de directeurs de conservatoire, bien plus qu'avec le rapport Lockwood, qui finalement reprend à son compte, sans le dire, les orientations défendues par Conservatoires de France.

Le rejet en bloc du rapport Lockwood rencontre - aussi paradoxal que cela puisse paraître - **le rejet des ultras** représentés par Ducros, Beffa ou Tchalik. Au fond, ce que la **nostalgie d'un modèle ancien** comme la revendication d'un tournant radical ont en commun, c'est l'impossibilité de se reconnaître dans le présent, voire de reconnaître dans le présent un sens dans lequel établir son action et ses ambitions. Ce qui domine ces discours, c'est un présent barré, inhabitable, sans lien possible avec le passé ou le futur. Autant il convient d'entendre la réalité du désarroi qui s'y exprime, autant il n'y a pas lieu de s'en faire la chambre d'écho. Faute de quoi, la paresse de la pensée équivaut à une désertion. Penser **échapper à un débat sur les valeurs attendues des usages de la musique classique** ou jouer l'attentisme à chaque fois que perce une nouvelle querelle en espérant qu'elle retombe d'elle-même n'est qu'une piètre protection qui ne permet pas d'avancer et finit par fragiliser encore davantage et le milieu classique et la légitimité de la puissance publique qui le finance.

À côté des réformistes et des ultras, une **troisième position est celle des gardiens des acquis** qui se parent de la toge des gardiens du temple. C'est celle des initiateurs de la querelle de la Villa Medici. Vouloir maintenir des places acquises, argumenter sur la supériorité de la création contemporaine, comme si elle seule était forgée au sceau de l'exigence, revendiquer une légitimité an-historique, sont les arguments qui visent à démarquer les compositeurs des autres créateurs de musique que sont en l'occurrence une chanteuse et un musicien improvisateur. Le débat n'aura pas lieu. À défaut d'avoir été relevé et animé, il se trouve court-circuité.

La politique de l'autruche amplifie les divisions internes qui minent le champ musical. On peut constater le peu voire l'absence de parole des formations symphoniques ou lyriques dans ces polémiques, que ce soit à titre particulier ou par le relais de leurs fédérations. On est loin de la contestation clairement exprimée à propos de la fête de la musique¹⁴². Le silence est sans doute supposé préférable lorsque l'on souhaite le maintien des situations acquises.

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

Lorsque les textes invoquent le public, il ne faut pas les prendre au pied de la lettre. Les auteurs ne sont pas mandatés pour parler au nom du public, ils relaient seulement ce qu'ils perçoivent ou qu'ils ont pu entendre. Mais l'importance qu'il convient de leur accorder tient au fait qu'ils abordent par des biais divers un problème croissant de légitimité de l'action institutionnelle, de l'État et de ses établissements, dans le champ de la musique classique.

Les scénarios présentés adoptent la forme d'une concurrence, voire d'une incompatibilité entre différentes « familles » portant différentes valeurs de la musique. Et le public serait sollicité comme pour faire pencher la balance, voire trancher ce qui est présenté comme irréconciliable.

Un travail important, pour le moment encore délaissé par le milieu professionnel, praticiens comme

¹⁴²Voir le paragraphe sur l'héritage institutionnel, II-2-A-3-2.

théoriciens, c'est **l'élaboration de récits** qui relisent l'histoire et proposent des horizons qui s'y relient. Autrement dit, il manque des récits, des récits susceptibles d'être partagés.

C-4. Des récits à mettre à l'ouvrage.

À titre d'exemple, **le récit de l'aventure baroque** comme aventure contemporaine hésite. La conférence de Nikolaus Harnoncourt à Salzbourg de 1995 qui situait la recherche de vérité des baroques dans l'histoire germanique de l'entre-deux-guerres est omise de la récente publication de ses conférences sur la musique romantique. **De même la proximité des démarches baroques et contemporaines dans l'immédiat après-guerre n'est que peu présente**, alors qu'elles ont en commun d'être polarisées par la fabrication d'un nouveau point d'origine. Pour les unes, elle prend la forme d'une *tabula rasa*. Pour les autres, il s'agit de réanimer ces vestiges abîmés que sont les instruments anciens, de redonner vie à ces partitions lacunaires, autrement dit de trouver du nouveau dans un passé lointain.

Notons également la **difficulté à qualifier la musique contemporaine en termes d'expérience**. C'est là que **l'idéal de la « musique absolue » se retourne** contre ceux qui s'y attachent. Bien souvent les discours accompagnant la présentation de la musique contemporaine sont complexes et techniques. Le primat accordé aux considérations analytiques au détriment des considérations émotionnelles témoigne du privilège de l'abstraction sur l'expérience. L'absence de récit d'expérience peut mettre en difficulté une partie du public désireux de comprendre et d'explorer des expériences inouïes.

Si l'on ne verse pas dans l'idée de mystification et qu'on considère comme sincère le travail des compositeurs, comment expliquer la difficulté à y inscrire un travail sur l'émotion ? Et comment s'expliquer que certains déplorent que la musique s'aventure dans des zones qui peuvent être perturbantes ? Alors que la notion de « prise de risque » est fortement valorisée dans d'autres secteurs du spectacle vivant ! Pourquoi et à quel titre la musique contemporaine devrait-elle être le lieu d'une communication uniquement lisse et agréable ? On touche là à des contradictions de politiques publiques¹⁴³. C'est oublier que la création musicale prend elle aussi en charge les **tremblements de notre temps**¹⁴⁴. L'étonnement qu'elle suscite produit une gamme de réactions qui vont du rejet à l'adhésion en passant par la perplexité. En manque d'un récit ancré dans l'expérience de son temps, l'aventure de la création contemporaine paie les frais de son adhésion à l'héritage de l'idéalisation esthétique¹⁴⁵ avec la conception d'une musique échappant à son temps, héritée du XIX^e siècle¹⁴⁶.

Le récit d'une commune exigence au travail dans les différents champs de la création musicale mérite également d'être mis en chantier. Sortir de l'opposition de principe entre musique classique et musiques actuelles ne se fait ni par décret ni par incantation, mais dans un travail commun s'incarnant dans un discours. Si l'on retient les définitions du contemporain par Benjamin – celui qui se tient sur le seuil du présent – ou d'Agamben – « celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non pas les lumières mais l'obscurité¹⁴⁷ » -, cette qualité du contemporain ne peut être

¹⁴³À rapprocher de ce que dénonce Nikolaus Harnoncourt dans la conférence de Salzbourg : « Le régime nazi a transformé l'art en tranquillisant. Il a prescrit de la distraction, de la détente, du kitch... ». Pour lui au contraire, la fonction de l'art réside dans la capacité de contradiction, stimulation, invitation à réfléchir. C'est cela qui a été refoulé dans l'espace germanophone.

¹⁴⁴Dans d'autres champs esthétiques, l'unanimité est regardé comme suspect et le fait de présenter des expériences esthétiques difficiles valorisé en tant que travail en prise avec le monde.

¹⁴⁵Voir les attaques de Luc Ferry dans son ouvrage sur les critères du beau.

¹⁴⁶Cette tendance générale n'oublie pas le cas des compositeurs engagés parmi lesquels de nombreux compositeurs italiens de l'après-guerre.

¹⁴⁷Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008.

l'exclusive d'une forme esthétique particulière mais qualifie l'authentique travail de création en même temps que sa nécessité. Autant dire qu'il n'y a pas d'autre bénéfice à attendre des définitions essentialistes des champs musicaux qu'un enfermement et qu'il y a lieu de valoriser au contraire les configurations contemporaines plurielles de la musique.

C-5. Un découpage à questionner.

On aurait tendance à s'installer dans des **catégories**, des modes de pensée, des terminologies qui finissent par paraître « naturelles ». Il importe de les questionner régulièrement, que ce soit pour les consolider, car elles seront apparues toujours opérationnelles et légitimes en termes d'action publique, soit pour les infléchir.

La délimitation interne du champ musical repose sur un découpage entre musiques actuelles et musique classique, dont il convient d'interroger les limites et de comprendre la fonction qu'elle remplit dans les conflits de légitimité.

Après avoir rappelé que la valorisation de la musique savante par rapport à la musique populaire s'est inscrit dans un rapport de domination sociale et a été contestée, Sophie Zeller tentera d'envisager ensemble la musique classique et les musiques actuelles du point de vue du temps du concert, de l'économie de la diffusion et de la formation des musiciens. Puis l'examen du point de vue artistique et du public nous conduira à renoncer au découpage binaire et à la valoriser une diversité musicale exigeante.

Le découpage et la valorisation de la musique savante par rapport à la musique populaire ont été mis en question.

La séparation populaire/savant, à haute **teneur élitiste**, est héritée d'une séparation de deux mondes, celui « d'en bas » et celui « d'en haut ». L'historien américain **Lawrence Levine** observe que c'est une construction récente¹⁴⁸. Le musicologue **Mario Baroni** remarque que cette lutte entre les deux mondes est en réalité le fruit de l'évolution d'une seule classe : d'un côté une bourgeoisie de haute tradition intellectuelle, tenante de la musique savante du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle ; et de l'autre une bourgeoisie de haute tradition marchande issue du capitalisme victorien et de la mondialisation économique¹⁴⁹.

Claude Grignon et **Jean-Claude Passeron** font également remarquer que le style de vie populaire fait l'objet d'un déni : « Si toute une partie de la sociologie misérabiliste des classes populaires dénie l'existence de paradigmes proprement populaires d'expression ou d'effectuation, c'est bien sûr au nom de la sur-attention qu'elle porte obsessionnellement au poids des déterminismes et à l'étendue des limitations pesant sur une condition dominée. Mais c'est sans doute aussi par soumission aveugle au domino-centrisme qui engage à ne connaître qu'une forme de stylisation des pratiques, celle précisément qui se laisse aisément reconnaître à ses terrains privilégiés d'application, puisqu'elle est à la fois forme et matière des choix stylistiques que le style de vie des classes dominantes exhibe comme tels. Lorsqu'il s'agit pour le sociologue de dire les choix stylistiques qui s'expriment dans une « culture pratique », cela ne se dit pas aussi facilement – le sens offre moins de prise à la verbalisation – que lorsqu'il s'agit de dire les choix d'une production verbale, par exemple ceux d'une culture lettrée ou artistique, la « broderie symbolique » d'un code mondain ou d'une conduite ostentatoire qui disent et ressassent les paradigmes de leur choix –

¹⁴⁸Lawrence Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La découverte, 2010.

¹⁴⁹Mario Baroni, Groupes sociaux et goûts musicaux, Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, Une encyclopédie du XXI^e siècle*, Tome 1, Arles, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1166.

faisant ainsi par leur auto-commentaire plus qu'à moitié le travail du sociologue de leur style¹⁵⁰».

Ils font également remarquer que la valorisation de la catégorie « savant » se fissure, si l'on regarde de plus près les manquements des dominants à la norme légitime : « certaines descriptions un peu trop édifiantes du style de vie des dominants donnent envie d'introduire dans le discours sociologique les bibliothèques pleines de livres jamais lus, les musées traversés au pas de course, les concerts subis d'une oreille somnolente, les buffets pris d'assaut... et de retourner vers l'étude du rapport que les dominants entretiennent avec leur culture l'arsenal des concepts malveillants ou condescendants comme « bonne volonté culturelle », « simili », « erreur de déchiffrement », « allodoxia »... que les sociologie de la culture tend à réserver aux petits-bourgeois, aux autodidactes ou aux « demi-habiles ». L'analyse systématique des manquements des dominants à la norme légitime permettrait sans doute de progresser dans l'étude de la transmission de l'héritage culturel (en montrant que les héritiers ne sont pas forcément à la hauteur de l'héritage)¹⁵¹ ».

Envisager conjointement musique classique et musiques actuelles. (par Sophie Zeller)

« Pour alimenter la réflexion sur les publics de la musique classique, il n'est pas inutile de faire un détour par les musiques actuelles, ou, plus exactement, d'envisager conjointement musique classique et musiques actuelles. Ce léger **décentrement** par rapport à nos habitudes nous semble en effet fructueux : en insistant, pour une fois, sur ce qui les rassemble, des pistes intéressantes peuvent émerger dans la façon d'envisager le rapport aux publics.

Nous ne reviendrons pas sur la dichotomie musique classique/musiques actuelles en elle-même dans le cadre présent : même si cette distinction atteint facilement ses limites (où classer le jazz ? certains pans de la musique contemporaine, plus proches des conditions de création et de diffusion des musiques actuelles ? comment penser les « classiques » des musiques actuelles, devenus aujourd'hui un patrimoine au même titre que les musiques savantes ?), il n'en demeure pas moins qu'elle n'est que peu interrogée et que ses contours sont définis. Surtout, il nous semble que cette dichotomie est le résultat d'une construction intellectuelle en forme de lapalissade : sont musique classique d'une part et musiques actuelles d'autre part celles qui sont pensées comme telles.

Par ce bref développement, nous voudrions mettre en valeur, pour un certain nombre d'items, les schémas de pensée inhérents à chacun de ces deux champs esthétiques, parfois jusqu'à la caricature, et les bénéfices que nous pourrions tirer à les penser conjointement.

Commençons par le **temps du concert**. Côté musique classique, il s'agit d'un moment extrêmement **ritualisé** tant d'un point de vue artistique que social : l'orchestre arrive sur scène, s'assied, s'accorde ; le chef et le soliste entrent à leur tour, déclenchant les **applaudissements** du public, puis saluent et le silence se fait : le concert peut commencer sans qu'un seul mot ne soit venu troubler ce rituel. Le public sait quand il doit applaudir (manifester son enthousiasme entre les différents mouvements d'une œuvre est une preuve manifeste d'ignorance ou de mauvais goût) et se considère bien maltraité s'il n'a pas droit à ses « bis » en fin de concert. Les musiciens sur scène sont tous **habillés** de la même façon, généralement en noir, et, le plus souvent, ne sourient pas : ils effacent leur corps devant la sacralité de la musique, comme le public est prié de le faire (ne pas parler, ne pas bouger, ne pas tousser, bref : « se tenir »). Le seul individu épargné par cette contrainte du corps est le **chef d'orchestre**, sur lequel peut se fixer l'attention visuelle de chacun ; il constitue un pont entre les musiciens et le public. Les auditeurs sont **assis** (dans des sièges confortables, mais pas trop) et le décor ou la mise en scène limités au maximum : pas de jeu de lumière. Une **feuille de salle** est distribuée, contenant le programme et les informations nécessaires : ce programme est suivi et ne laisse pas de place pour la surprise (on ne saurait dire improvisation) que dans les bis.

¹⁵⁰Ibid., p.145.

¹⁵¹Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire, miérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1989, p.98.

Le **bâtiment** est en général **cosu**, dans une gamme de couleurs chaudes (rouge et or pour les salles les plus anciennes), et souvent situé dans les beaux quartiers. Un **entracte** vient rythmer le concert, permettant à chacun de profiter des boissons qu'il ne peut consommer de son fauteuil : du vin, du champagne, ou des boissons sans alcool.

Le concert de musiques actuelles, de son côté, est plutôt envisagé comme un moment **convivial et festif**. Les musiciens sont jugés en fonction de la musique qu'ils jouent, certes, mais aussi et parfois tout autant au regard de leur façon d'être sur scène : le concert doit être un moment **spectaculaire, inattendu**, et s'accommode parfaitement d'une voix fatiguée ou d'un geste hésitant : l'essentiel repose sur l'alchimie que les musiciens sur scène parviennent à instaurer avec leur public. Les choix vestimentaires ne sont pas cadrés et les **effets scéniques** (notamment lumineux) sont déterminants.

Dire que les concerts de musiques actuelles ne sont pas codifiés serait sans doute une erreur : leur **refus de la codification constitue bien un cadre**. Mais en se centrant sur le rapport entre la scène et le public, ils laissent une place importante à la singularité, à l'expressivité, à tout ce qui fait du concert un moment unique : l'**improvisation et la spontanéité** sont valorisées (on ne connaît pas à l'avance le programme, et l'artiste en première partie est souvent peu connu ; l'artiste est invité à proposer des variations par rapport à son propre travail, des inédits, et à parler avec son public). Le public est très majoritairement **debout**, afin de pouvoir bouger, danser, chanter. L'**alcool** est largement autorisé dans la salle (la bière étant la plus consommée) et le **bâtiment** est d'autant moins intimidant qu'il est **inconfortable**, sans recherche esthétique (ni même parfois acoustique), et souvent relégué en périphérie des villes, de façon à limiter les nuisances sonores.

Même si ce qui précède est nécessairement schématique, il est clair que le moment du concert est appréhendé très différemment dans les deux champs, principalement en ce qui concerne le rapport au public et l'expérience humaine que ce dernier est amené à vivre. Pourtant, les musiques actuelles gagneraient sans doute à **mieux prendre en compte le confort de leur public** : rester plusieurs heures debout dans une salle surchauffée est souvent une épreuve, et certaines esthétiques se prêteraient mieux à une écoute assise. Du côté des musiques classiques, chercher à faire du concert un **moment convivial et fondé sur un rapport plus spontané** entre les artistes et le public, de façon à ce que le concert, au-delà du son, soit fondamentalement différent de l'expérience de l'écoute discographique, rendrait peut-être plus intense ce moment. Tout le monde y gagnerait une plus grande liberté.

En ce qui concerne l'**économie de la diffusion musicale**, musiques classiques et actuelles sont régies par des systèmes très différents. Du côté des musiques savantes, quelques-uns des musiciens issus des conservatoires deviennent salariés par des ensembles permanents subventionnés : si les interprètes des ensembles baroques, vocaux ou contemporains, créés plus récemment, relèvent souvent du régime de l'intermittence, ils n'en demeurent pas moins régulièrement embauchés par une institution qui leur fournit une bonne partie de leurs cachets. Un musicien d'orchestre perçoit une rémunération qui lui permet de vivre confortablement de son art, surtout pour ceux qui cumulent ces fonctions avec une activité d'enseignement. Leurs rémunérations sont indexées et certaines **conventions collectives** comprennent même des clauses qui les assimilent, en termes d'évolution de leur rémunération, à des fonctionnaires. Les ensembles « classiques » sont très largement tributaires des subventions publiques, ce qui n'est pas sans poser de difficulté en ces temps de disette financière.

Les interprètes dans le domaine des musiques actuelles sont confrontés à une **précarité économique** qui n'a rien de comparable avec la situation précédemment évoquée : les quelques artistes qui sont extrêmement bien rémunérés ne sont que les arbres qui cachent la forêt de l'immense majorité fragile. Les musiciens, d'autant plus fortement aujourd'hui que l'industrie du disque ne les rémunère plus, sont **soumis au marché**, dans une économie beaucoup moins subventionnée. Il leur est bien plus difficile de trouver des lieux et des conditions de travail satisfaisantes, et de vivre de leur métier. La très forte dépendance au marché, **malgré le système de**

l'intermittence, les prive de temps pour travailler et développer leur talent. Elle comporte également un risque d'uniformisation des esthétiques, car la recherche ou la prise de risque s'accommodent mal de la forte contrainte financière.

Paradoxalement, aucun des deux systèmes n'est vraiment favorable à la nouveauté et à la prise de risque : si le musicien d'orchestre n'est que rarement remis en cause dans son relatif confort économique, qui ne le pousse pas à porter des projets nouveaux, l'interprète dans le champ des musiques actuelles peine parfois à trouver le temps et l'espace pour la réalisation de projets qui nécessitent le plus souvent un environnement protecteur pour éclore. Une évolution des modèles économiques de la diffusion (et notamment un meilleur soutien public pour la création dans les musiques actuelles) favoriserait probablement la qualité des productions et la prise de risque. Il est à noter par exemple que les **orchestres permanents anglo-saxons, dont les recettes dépendent plus largement de la billetterie, ont une stratégie en direction des publics plus audacieux** (systèmes de réservation, sites internet, développement d'une relation directe entre les musiciens et le public, plus grande mixité des répertoires), sans que la qualité artistique ne soit aucunement remise en cause. **Cibler l'argent public sur la création, la recherche, les esthétiques rares et les prises de risque est ainsi un objectif qui doit transcender les genres musicaux.**

La **formation des musiciens** doit concourir aux mêmes objectifs. L'enseignement de la musique classique (notamment dans les conservatoires) est longtemps resté cantonné à la formation musicale et aux cours particuliers d'instrument, dans le cadre d'un parcours diplômant, centré sur la pratique individuelle, bien que, d'une part, la majorité des élèves n'aient pas vocation à devenir des professionnels et que, d'autre part, pour ceux qui le deviennent, ils n'aient pas l'opportunité de devenir solistes. L'attention portée au répertoire et à son interprétation fidèle, au détriment de l'improvisation ou de l'écriture, ont induit une forme d'enseignement qui ne laisse pas toujours une place prépondérante au plaisir de jouer ensemble, et la pratique collective ou l'improvisation ne viennent que tardivement dans le cursus musical. Aujourd'hui, les conservatoires, confrontés à la désaffection des élèves à partir du second cycle, et notamment à celui des adolescents, réinterrogent leurs pratiques et expérimentent des parcours plus diversifiés (fondés d'emblée sur la pratique collective, ne conduisant pas nécessairement à un diplôme, etc.). Le **poinds du modèle hérité demeure cependant fort** au sein de la profession enseignante et ralentit les évolutions dont pourraient bénéficier les élèves des conservatoires.

Les artistes des musiques actuelles, soit parce qu'ils ont quitté précocement leur cursus d'enseignement, soit parce qu'ils n'ont jamais entamé un tel cursus (ils ont appris sur le tas, seuls ou avec des amis, y compris parce que leur instrument n'est pas enseigné en conservatoire) sont parfois confrontés à de fortes **lacunes techniques**, qui constituent au bout d'un certain temps un frein au développement de leur talent. Parce que les musiques actuelles valorisent la spontanéité, l'originalité, la transmission d'une culture qui n'est pas écrite mais partagée par la pratique, les artistes en herbe peinent parfois à reconnaître **la légitimité d'un enseignement classique, qui leur fournirait pourtant une plus grande liberté.**

L'enseignement des musiques actuelles est de plus en plus présent dans les conservatoires, mais ces derniers et les équipements destinés à accompagner la pratique des musiques actuelles peinent trop souvent à coopérer pour offrir une formation pertinente et diversifiée à leurs interprètes, qui ne souhaitent pas nécessairement se cantonner à une esthétique particulière. Ce n'est pourtant que dans ces conditions que la pratique musicale tout au long de la vie conservera un vrai attrait pour les générations futures. La possibilité d'une **plus grande mixité** des accompagnements et des pratiques, d'un croisement des musiciens et des publics, est un vrai enjeu pour la vitalité de la création.

Enfin, la façon dont est envisagée **l'action culturelle en direction des publics** est là encore très différente, même si l'écart tend à s'estomper. Les institutions valorisant le répertoire classique ont depuis longtemps mis en place des programmes d'action culturelle destinés à la transmission de leur

patrimoine. Des projets de sensibilisation ou d'éducation artistique sont ainsi très largement développés. Ils sont avant tout centrés sur **l'écoute et les échanges avec les artistes**, plus rarement sur la pratique (excepté dans le champ lyrique). De tels projets, très marqués par le prisme de la démocratisation culturelle, visent principalement une éducation du public, de façon à ce que chacun dispose des clefs de l'écoute.

Dans le champ des musiques actuelles, les projets d'action culturelle sont plus récents. Ceci est lié à plusieurs facteurs déjà évoqués ci-dessus : le fait que la musique ne soit pas conçue comme un répertoire à transmettre mais un plaisir à partager spontanément, et que les lieux de diffusion non subventionnés (qui demeurent majoritaires) ne se saisissent pas de cette mission de service public en sont les deux principaux. Les lieux de musiques actuelles subventionnés, notamment les Smac, jouent aujourd'hui un rôle central dans ce domaine et ont mis en place des **ateliers** diversifiés, dont une bonne partie sont centrés quant à eux **sur la pratique** (et donc sur le paradigme de démocratie culturelle). En effet, il nous semble que **la patrimonialisation des musiques actuelles est un mouvement inéluctable**, à un moment où certaines des musiques actuelles ont déjà plus de cinquante ans. L'apprentissage de l'écoute, ou le développement d'une culture musicale partagée sont donc des enjeux aigus de développement des publics. Du côté des musiques savantes, l'appropriation du répertoire serait sans doute favorisée par le développement de la pratique.

Même si nous sommes conscients du caractère parfois schématique de ces quelques paragraphes, il nous semble qu'au total, dans la distinction entre musiques savantes et musiques actuelles, ce sont **deux systèmes de valeurs** qui s'opposent : beauté du son et virtuosité contre spontanéité et créativité, respect et transmission d'un patrimoine contre transgression, sacralité contre convivialité. Pourtant les publics dans leur diversité auraient tout à gagner d'une porosité et d'un partage de ces valeurs : une façon de donner à chacun, qu'il soit praticien ou auditeur, la possibilité de trouver librement sa voix(e), son chemin, à sa vitesse, selon son plaisir, autrement dit : dans le respect de ce qu'il est. » Fin du texte de Sophie Zeller.

Renoncer au découpage binaire et valoriser une diversité musicale exigeante.

Le découpage entre musiques actuelles et musique classique ne fonctionne pas du point de vue artistique et des publics.

D'un **point de vue artistique, il n'est pas opérationnel** pour deux raisons. D'une part, aucun de ces deux champs musicaux **n'est homogène**. Les quatre familles rangées dans les musiques actuelles : chanson, jazz, musiques traditionnelles et musiques amplifiées ont des histoires, des modes de transmission, des publics divers. De la même façon, le champ classique est traversé par des différenciations marquées avec d'un côté le contemporain et de l'autre la musique ancienne, qui en font autre chose que seulement des sous-catégories de la musique classique¹⁵².

D'autre part, les **frontières entre ces deux champs sont poreuses**. Des points communs fondamentaux existent par exemple entre le jazz et les baroqueux, autour du statut de la partition (plus « script » que texte), de la place importante de l'improvisation et de la question du collectif. On pourrait également évoquer les **passerelles** nombreuses entre musique contemporaine et musiques actuelles dans les écritures électroniques et les équipes artistiques qui explorent les ponts entre musique ancienne et musiques traditionnelles.

À côté de ces aventures croisées, il faudrait considérer également la **culture diversifiée de certains instruments** comme la clarinette. Et aussi travailler la **fausse opposition entre écriture et oralité**, l'écriture n'ayant pas l'apanage de la complexité et l'oralité étant au cœur de l'interprétation et de la transmission y compris dans le répertoire noté. Les études anglo-saxonnes sur l'interprétation ont

¹⁵²Les pratiques en amateur dans les chœurs ou dans les fanfares viennent compléter et complexifier les catégories dans la mesure où ils mêlent les répertoires classiques, y compris sous la forme d'arrangements, et les répertoires populaires.

donné de très larges illustrations de ce phénomène et en sont venues à relativiser le primat accordé à l'écrit dans la musique classique.

Du **point de vue des publics, ce découpage ne fonctionne pas non plus**. À l'intérieur des deux champs, il y a des genres plus ou moins « grand public ». Certains concerts de musique classique au sens strict rassemblent beaucoup de monde et l'adaptation aux nouveaux usages et aux nouveaux médias donne à la musique classique une nouvelle forme de popularité. À l'inverse, certains concerts de musiques traditionnelles se jouent dans des lieux de taille modeste, sans commune mesure avec les stades ou salles de telle ou telle star de la chanson ou des musiques amplifiées.

L'histoire est rarement prise en compte dans l'évaluation comparative de l'impact des différents champs musicaux. Le public qu'a rencontré une symphonie de Beethoven se mesure dans une temporalité qui n'est pas seulement celle d'une génération, mais de plusieurs, depuis sa création il y a plus de deux cents ans. Dans cette perspective, **l'approche « quantitative » des deux familles n'a plus à souffrir d'une frontière majeure, mais plutôt de modalités différenciées, concentrée dans le temps pour l'une, déployée pour l'autre**.

En réalité, **le champ musical est à la fois plus « un » et plus « divers »** que les catégories ne le laissent entendre. Ce que le binaire empêche de considérer, c'est la multiplicité des pratiques et la multiplicité des facteurs qui « composent » la musique : la singularité du créateur et la réception du public certes, mais aussi les conditions techniques, économiques, historiques et ... politiques.

À défaut de réel fondement du côté de la création ou des publics, il semble que ce qui fait encore tenir ce découpage, c'est le rôle décisif qu'il occupe dans les conflits de légitimité qui traversent le champ musical et dans la constitution des groupements professionnels qu'il justifie. Délimiter, le philosophe Jacques Rancière l'a bien montré, ce n'est pas seulement définir des espaces mais aussi définir des parts respectives et déterminer la manière dont les uns et les autres ont part à ce partage.

Une dépoliarisation utile ?

Le glissement de la polarisation musique savante/musique populaire à la polarisation musique classique/musiques actuelles témoigne d'une réduction ou d'une **invisibilisation des enjeux de lutte des classes**. Il dessine un tournant où la **dépoliarisation** s'impose sous l'effet de plusieurs facteurs convergents :

-l'**institutionnalisation et la patrimonialisation des musiques actuelles** avec le vieillissement consécutif de leur public¹⁵³, qui touche certes des tranches d'âge plus jeunes que le classique, mais qui semble devoir être corrélé à ce phénomène d'institutionnalisation et à la perte relative de la dimension alternative voire subversive de ce secteur,

-l'émergence d'un troisième pôle, celui des **musiques des cultures extra-européennes**, qui comportent des formes savantes et sont pratiquées à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace national ; encore peu représentées dans les discours de politique publique, elles sont pourtant un enjeu majeur en termes de diversité,

-la nécessité de faire émerger un nouveau **front**, qui n'est plus celui entre les différents genres musicaux, mais qui s'oppose à la marchandisation et la **standardisation** des formes musicales¹⁵⁴, ce

¹⁵³Cf l'étude menée sur les publics dans les lieux de musiques actuelles des Yvelines.

¹⁵⁴Julian Boutin regrette la disparition de la musique populaire : « On peut s'arrêter sur la sémantique qui est révélatrice des changements intervenus. Aujourd'hui, la musique populaire, c'est la musique commerciale. Avant, c'était la musique faite par le peuple ; maintenant, c'est la musique faite pour le peuple. Or, c'est une tromperie : la vraie musique populaire n'a plus de nom », entretien du 3 mai 2013.

qui impose de penser des valeurs communes telles que l'exigence¹⁵⁵ quelles que soient les styles dans lesquelles elle se manifeste.

¹⁵⁵C'est l'aspect intéressant de la notion maladroitement choisie d' « innovation » dans la circulaire sur le soutien aux ensembles indépendants, qui recoupe l'enjeu de la différenciation entre institué et instituant, II-4.C.

II-4. La notion de bien commun serait-elle opérante ?

Résumé

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

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

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

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

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

A/ La notion de bien commun

A-1. La notion de bien commun

La notion de bien commun, ressort important des luttes politiques locales et mondiales depuis les années 1990, est devenue un principe politique. La revendication de communs, contre les appropriations privées ou étatiques, concerne principalement les **ressources** et la **connaissance**.

La notion a pris différentes acceptions dans l'histoire : **théologique** dans la perspective chrétienne

où le bien commun est posé comme objectif de la création divine ; **juridique** que l'on retrouve dans le sens des « biens communs » des conceptions altermondialistes qui voudraient promouvoir des biens communs mondiaux comme l'atmosphère, l'eau ou la connaissance ; **philosophique** dans une conception essentialiste qui tend à identifier le commun à l'universel d'une commune nature humaine ; **économique** dans l'idée libérale que la main invisible du marché est le meilleur agent du bien commun.

La force de la notion de bien commun, c'est de poser la question des choses qui ne peuvent être appropriables et de chercher dans quoi peut être ancrée cette **inappropriabilité**. Pierre Dardot et Christian Laval désigne deux écueils possibles. « À chercher dans les caractéristiques des biens le fondement d'une politique des « biens communs, on se condamne, sans très bien le savoir, à la limiter à un nombre très circonscrits de biens¹⁵⁶. » C'est également tomber dans l'**illusion naturaliste**, comme dans la notion de « patrimoine commun de l'humanité » élaborée pour protéger les fonds marins ou le génome humain. Ils recommandent de **penser le commun « comme une co-activité, et non comme une co-appartenance**, co-propriété ou co-possession [...] c'est l'activité pratique des hommes qui peut rendre les choses communes¹⁵⁷. » Dans un « entre », le commun n'est ni du domaine privé ni du domaine de l'État. Pour les auteurs, il porte la critique de l'idéologie libérale où règnent individualisme et relativisme tout comme de l'État et sa bureaucratie qui auraient détourné l'intérêt général en fait du prince, et dont les totalitarismes du XX^e ont été les parangons. Il fait l'**éloge de la solidarité**, pense ce qui excède le commerce profane, imagine de nouvelles formes de gouvernance. Contre l'exclusion, dont les expropriations des pâturages communs de la révolution des *enclosures* en Angleterre au début du XIX^e siècle sont devenues la référence fondatrice, **le système de valeurs de la philosophie du commun prône l'inclusion, l'égalité d'accès, le partage, la participation, le respect des différences**. Il fait primer l'intérêt général sur l'intérêt particulier, le collectif sur l'individu, la coopération sur la compétition, l'usage sur la possession.

Des études sont nées, les *Commons studies*, réunissant philosophes, juristes et économistes : Elinor Ostrom, Michael Hardt, Antonio Negri et le récent ouvrage de Pierre Dardot et Christian Laval, qui tentent d'éclairer les conditions de l'émergence d'un droit du commun.

A-2. La notion de bien commun appliquée aux biens culturels : généralités

Élargie aux **biens culturels**, la notion de bien commun sous-tend celle de « patrimoine commun de l'humanité » et de « bien culturel de l'humanité ».

La notion de « Patrimoine commun de l'humanité » est apparue en 1954 dans la Convention de la Haye sur la protection de la propriété culturelle en cas de conflit armé. Elle est reprise en 1954 dans la conférence de Genève sur le droit de la mer. Elle a ensuite été étendue aux fonds marins puis aux corps célestes du système solaire (à l'exception de la terre). À travers l'action de l'Unesco et des Ong, son champ a été élargi aux connaissances, croyances, rites, techniques, monuments et langues.

Deux approches. La première fait de **la culture une des catégories de ce patrimoine commun**. La notion de « Bien culturel de l'humanité » est employée en 1970 dans la convention sur les mesures visant à interdire l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite des biens culturels. Ils y sont définis comme les « biens qui, à titre religieux ou profane, sont désignés par chaque État comme étant d'importance pour l'archéologie, la préhistoire, l'histoire, la littérature, l'art ou la science ». Aujourd'hui elle inclut le génome et la couche d'ozone. Les avancées des Nations unies au début des années 1990 sont importantes, avec des notions nouvelles comme celle de développement humain et de développement durable. Les économistes du Programme des Nations

¹⁵⁶Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun, Essai sur la révolution au XXI^e siècle*, Paris, La découverte, 2014, p.39

¹⁵⁷Ibid, p.48-49.

unies pour le développement (Pnud) ont défini trois classes de biens publics mondiaux : les biens de l'indivis mondial naturel (couche d'ozone...) soumis à une sur-utilisation, **le patrimoine fabriqué par l'homme** (connaissance) sous-utilisés, et les résultats d'une politique mondiale intégrée (paix, santé, stabilité financière...) marquée par une sous-production.

L'autre approche considère que ce sont **les cultures dans leur diversité** qui constituent le patrimoine commun de l'humanité. C'est la position de la déclaration de Fribourg de 2007, qui définit la culture non pas comme un ensemble de produits, ni comme une somme de pratiques diverses, mais dans l'enjeu dynamique de **faire humanité ensemble**. Cela passe par le respect et la reconnaissance de l'autre dans sa différence culturelle. La distinction majeure par rapport à une approche communautariste, c'est qu'il s'agit de faire culture « avec » les autres dans une dynamique permanente. Adopter cette perspective pour l'action publique produirait plusieurs effets. Tout d'abord dans le sens d'une **relégitimation démocratique**, puis dans la définition d'une méthode qui ne serait plus de diriger ou d'impulser, mais de cheminer ensemble, sans autorité de l'un sur l'autre.

Cette approche va de pair avec la prise en compte de l'humanité comme catégorie juridique. « L'élargissement des droits de l'homme aux droits sociaux, l'a fait en quelque sorte passer du statut de victime à celui de titulaire de droits-créances, et même titulaire d'un patrimoine de biens communs¹⁵⁸. »

A-3. Les principes de diversité et de dignité.

La notion de dignité est déjà présente dans la Déclaration universelle des droits de l'homme de l'Onu en 1948. Voici son préambule : « Considérant que la reconnaissance de la **dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux et inaliénables constitue le fondement** de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde ».

La notion de **diversité culturelle** s'est imposée dans les débats internationaux avec la déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001¹⁵⁹ puis la convention sur la protection et la promotion de la dignité des expressions culturelles en 2005¹⁶⁰.

La Déclaration universelle sur la diversité culturelle, 2001 rappelle que le préambule de l'Acte constitutif de l'Unesco affirme "(...) que **la dignité de l'homme exigeant la diffusion de la culture et l'éducation de tous** en vue de la justice, de la liberté et de la paix, il y a là, pour toutes les nations, des devoirs sacrés à remplir dans un esprit de mutuelle assistance ». Et déclare dans son article 4, intitulé « **Les droits de l'homme, garants de la diversité culturelle** » : « La défense de la diversité culturelle est un impératif éthique, inséparable du respect de la dignité de la personne humaine ».

La Convention sur la protection et la promotion de la dignité des expressions culturelles, 2005 se réfère aux dispositions des instruments internationaux adoptés par l'Unesco ayant trait à la diversité culturelle et à l'exercice des droits culturels, et en particulier à la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001. Son article 2, consacré aux principes directeurs, affirme le « principe de **l'égalité de dignité et du respect de toutes les cultures** » et précise : « **la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles** impliquent la reconnaissance de l'égalité de dignité et du respect de toutes les cultures ». Les articles 5¹⁶¹ et 7¹⁶² en précisent les modalités.

¹⁵⁸Ibid, p.540.

¹⁵⁹Approuvée par la France en 2001.

¹⁶⁰Ratifiée par 120 pays.

¹⁶¹Article 5, règle générale concernant les droits et obligations. Lorsqu'une Partie met en œuvre des politiques et prend des mesures pour protéger et promouvoir la diversité des expressions culturelles sur son territoire, ses politiques et mesures doivent être compatibles avec les dispositions de la présente Convention.

¹⁶²Article 7, mesures destinées à promouvoir les expressions culturelles 1. Les Parties s'efforcent de créer sur leur territoire un environnement encourageant les individus et les groupes sociaux : (a) à

A-4. Les **droits culturels**.

La notion de droits culturels est présente dans la Déclaration universelle des droits de l'homme, dans son article 22 : « Toute personne, en tant que membre de la société, a droit à la sécurité sociale : elle est fondée à obtenir la satisfaction des **droits économiques, sociaux et culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité**, grâce à l'effort national et à la coopération internationale, compte tenu de l'organisation et des ressources de chaque pays ». Elle est développée dans la déclaration de Fribourg¹⁶³ de 2007, qui émane de l'observatoire de la diversité et des droits culturels, chaire de l'Unesco liée également à l'Oif, l'organisation internationale de la francophonie. Elle propose de donner à la notion de droits culturels un statut juridique universel. Elle s'inscrit dans la continuité de la déclaration universelle des droits de l'homme proclamée par l'assemblée générale des nations unies en 1948, qui n'est certes pas reconnue dans le bloc de constitutionnalité français de 1958. Pour autant, cette notion anime et irrigue de nombreux textes de rang inférieur en Europe, très souvent à côté de celle de diversité culturelle.

L'article 2 définit la culture : « Le terme "**culture**" recouvre les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement ». « L'expression "identité culturelle" est comprise comme l'ensemble des références culturelles par lequel une personne, seule ou en commun, se définit, se constitue, communique et entend être reconnue dans sa dignité ».

B/ Ambition et réalité de l'outil juridique

B-1. L'outil juridique, qui vise à **tempérer, voire contrer, les logiques économiques néo-libérales** reste en réalité fragile.

Poser un regard économique sur la culture fait entrer des concepts et des grilles d'analyse particuliers. Les œuvres deviennent des **biens culturels** qui font l'objet d'une consommation ou d'une demande à mettre en regard d'une offre, dont la production répond à des modalités propres. L'action de l'État dans le champ culturel ne trouve de légitimité économique que parce qu'il supplée aux défaillances du marché. Le plus souvent les considérations sociales ou politiques de la culture sont évincées. Cela conduit à opérer une distinction majeure entre la création qualifiée de « **sphère marchande assistée** », qui appelle une viabilisation économique et les industries culturelles qui doivent faire l'objet d'une relation entre État et marché¹⁶⁴. Dans ce paysage à deux entrées, l'intervention de l'État en tant que **soutien à l'économie de la création** trouve sa justification, tandis que, pour les libéraux, elle affaiblit la vigueur des marchés. D'où la demande régulière de la part de théoriciens ou de lobbies de réduction de l'État dans le champ culturel, aussi bien en France qu'à l'échelle internationale, où la puissante dynamique néo-libérale dont créer, produire, diffuser et distribuer leurs propres expressions culturelles et à y avoir accès, en tenant dûment compte des conditions et besoins particuliers des femmes, ainsi que de divers groupes sociaux, y compris les personnes appartenant aux minorités et les peuples autochtones ; (b) à avoir accès aux diverses expressions culturelles provenant de leur territoire ainsi que des autres pays du monde. 2. Les Parties s'efforcent également de reconnaître l'importante contribution des artistes et de tous ceux qui sont impliqués dans le processus créateur, des communautés culturelles et des organisations qui les soutiennent dans leur travail, ainsi que leur rôle central qui est de nourrir la diversité des expressions culturelles.

¹⁶³Soutenue par une plate-forme d'Ong, un certain nombre de chaires Unesco et des institutions partenaires.

¹⁶⁴Françoise Benhamou, *L'économie de la culture*, Paris, 2008.

l'Organisation mondiale du commerce et son Organe de règlement des différends plaident pour un libre-échange toujours plus étendu.

Regarder la création artistique comme une économie par nature déficitaire conduit à penser sa valeur comme négative. De la même façon, penser en termes de management la conduite de projets culturels fait apparaître le même conflit de valeur. Le fait que le personnel de la culture se sente investi d'une mission fait l'objet de critiques, car ce serait un frein à l'adoption de techniques et de modes de réflexion économiques. Et de noter la réticence, notamment du champ du spectacle vivant pour importer des méthodes qui ont fait leurs preuves dans le privé, notamment les techniques de marketing.

La position des acteurs culturels consiste parfois à ne pas se confronter à ces approches économiques et à les rejeter comme « avilissantes ». D'autres en font un élément central de leur mission. C'est le cas de Bernard Focroule, directeur du Festival d'Aix-en-Provence dont l'analyse s'articule autour de la **critique de la société de consommation et de ses dangers**. Il parle d'une période de résistance où la prise en compte des publics est primordiale¹⁶⁵. Il précise qu'il ne s'agit pas de chiffre mais d'ouverture. Cet enjeu est de la responsabilité des acteurs culturels et consiste à **mettre l'expérience humaine au centre** : « au contraire d'une logique de « consommation », il s'agit d'une logique de participation au sens le plus large du terme¹⁶⁶. »

Plus largement, la culture s'inscrit dans le **vaste débat sur ce qui constitue la richesse**, la demande d'intégrer le bien-être individuel et collectif et les dégâts sociaux et environnementaux ainsi que de remettre en cause la corrélation entre la croissance du Produit intérieur brut et la progression du bien-être durable.

Mais, en dépit des positions fortes d'acteurs culturels, des débats sur le sens même de l'économie et des avancées juridiques internationales en matière de commun, la situation reste fragile. Les conventions sont certes signées mais restent le plus souvent inappliquées ou inopposables.

B-2. L'exemple de la transposition dans le droit belge

Différents acteurs belges sont fortement mobilisés pour développer la place de la culture dans la vie sociale et politique. Les membres de l'association « Culture et démocratie », longtemps présidée par Sabine Deville, ont rédigé un **manifeste en octobre 1993 pour un développement culturel démocratique** qui a été signé par des personnalités du monde culturel, du monde politique et des institutions civiles. Il affirme le rôle essentiel des arts et de la culture dans la société en tant que **contrepoint au matérialisme** et en tant que **réservoir d'énergies nécessaires à la vitalité démocratique, à la lutte contre le racisme**, et contre l'érosion des finances publiques qui hypothèque le devenir de la société.

De son côté, la fédération Wallonie-Bruxelles a chargé Luc Carton, directeur du service général de l'inspection de la culture, de préparer un **décret sur les centres culturels**. Avec ce texte, la Belgique a introduit **le droit à la culture comme référentiel** des centres culturels. Il s'agit de définir la contribution au développement territorial des centres culturels comme étant « la mise en œuvre des conditions de l'exercice effectif des droits culturels par les populations d'un territoire ». La **référence à la notion de diversité** apparaît dans la définition des missions : « Il recouvre la diversité des œuvres, des méthodes, des lieux et des pratiques qui expriment de manière créative et critique, sous la forme d'un héritage à transmettre, **le travail sur le sens opéré par la culture**. »¹⁶⁷.

¹⁶⁵Cf interview du 17 juillet 2013.

¹⁶⁶Cf La citoyenneté culturelle en actes, Rencontres européennes culture et éducation, 2009-2012, Reseo, 2013, p. 17.

¹⁶⁷Cf Céline Romainville, *Les droits culturels : un nouveau référentiel pour les centres culturels ?*, précisions à partir du droit à la culture, <http://www.opc.cfwb.be/index.php?>

Cela n'est évidemment pas sans effet sur les objectifs en termes d'évaluation.

B-3 Une introduction progressive en France

B-3-1. Pour l'État, **elle émerge du côté de la pauvreté et de l'exclusion mais soulève des critiques.**

Cela n'opère pas au niveau de la loi. L'article 140 de la loi d'orientation relative à la lutte contre les exclusions du 29 juillet 1998 ne fait que reprendre sous une forme différente l'exigence déjà affirmée par l'article premier de la dite loi et les dispositions similaires étaient inscrites dans le préambule de la Constitution de 1946, à savoir que La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture¹⁶⁸.

En revanche, la diversité figure dans certaines actions interministérielles dans lesquelles le ministère de la Culture est engagé, comme le **plan pluriannuel contre la pauvreté et pour l'inclusion sociale du 21 janvier 2013** (comité interministériel de lutte contre les exclusions CILE) qui précise : « Le ministère de la Culture et de la Communication, en lien avec le ministère de l'Éducation nationale, se doit de travailler au partage des connaissances et à **la reconnaissance de toutes les cultures** et de ce qu'elles ont apporté et continuent d'apporter à l'équilibre social de la nation [...] La lutte contre l'exclusion commence par la reconnaissance et la valorisation de toutes les intelligences et toutes les cultures **dans leur diversité**, quels que soient leurs origines et leur statut social.. » Pour ce faire, le ministère mobilise ses **établissements publics nationaux regroupés au sein de la mission « Vivre ensemble »** [...] pour que progressent « la tolérance, le respect des différences et le désir de vivre ensemble. »

Pour certains, il s'agit d'une avancée, pour d'autres d'un danger. Du point de vue de l'Inspection générale des affaires sociales, le développement de la diversité culturelle tend à **se substituer à la lutte contre les inégalités**¹⁶⁹. « Le débat s'est déplacé depuis 1998 du thème de l'inégalité d'accès à celui de la reconnaissance de la différence culturelle. La crise des banlieues de 2005 a accéléré ce processus ; elle a montré que les facteurs d'exclusion tels que l'absence de travail et de logement expliquaient largement le malaise d'une partie de la population mais que la question de l'identité culturelle était également au cœur des phénomènes de ségrégation. Ne pas traiter ce sujet prioritairement rend vains les efforts menés pour démocratiser la culture dans la mesure où celle-ci n'est **pas perçue comme un bien commun mis à disposition de chacun** des citoyens. « La vision française de la culture comme force autonome, indépendante, universelle et de la politique de démocratisation culturelle au service du renforcement de l'unité du peuple, est en train d'évoluer considérablement vers la **co-construction culturelle** de la société par les individus et les groupes sociaux qui la composent ». Et de prendre à témoin les « nombreuses actions centrées –et au plan national en particulier, sur l'histoire de l'immigration- sur les questions de mémoire, d'identité et de diversité culturelles¹⁷⁰. » Et de conclure : « **Faut-il troquer « l'enjeu de la démocratisation pour celui de l'altérité culturelle »** ? Il apparaît clairement dans cette critique que ce qui freine l'évolution vers les droits culturels, c'est une conception de l'art et de l'artiste très marquée par l'héritage de l'autonomie esthétique.

eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/sites/opc/upload/opc_super_editor/opc_editor/documents/pdf/droits_culturels.pdf&hash=469ff796b72b8061ed62bdcaffe76cb2238a6efd

¹⁶⁸ Art 140 : « L'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs constitue un objectif national. Il permet de garantir l'exercice effectif de la citoyenneté [...] Au titre de leur mission de service public, les établissements culturels financés par l'État s'engagent à lutter contre les exclusions. »

¹⁶⁹Rapport de l'Igas, L'accès à la culture des plus défavorisés, 2007, p. 10.

¹⁷⁰Le rapporteur prend l'exemple de la région Paca : dans le cadre d'un protocole d'accord entre la Drac et le FASIID 2005-2007 un appel d'offres a été lancé pour soutenir les projets innovants d'artistes sur le thème « identités, parcours et mémoire ».

B-3-2. Quelques départements s'engagent dans le projet Paideia 4D.

Initiée par 4 départements (le territoire de Belfort, la Gironde, le Nord et l'Ardèche) avec le soutien de l'institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme et du réseau culture 21, association adossée à l'agenda 21 de la culture, dont le collectif Canopea ainsi que Culture et départements sont partenaires, le projet Paideia s'élargit en 2014 avec l'arrivée de nouveaux participants, le Conseil général de la Manche, ainsi que le travail régulier avec plusieurs équipes des Bouches du Rhône, avec le groupe de travail de l'agglomération lyonnaise. Une réflexion est en cours en Auvergne.

Il s'agit d'un **mouvement participatif autour des droits culturels qui développe une démarche de recherche-action**. Des équipes intersectorielles collectent des cas d'école afin d'analyser leurs actions, leurs dispositifs ou leurs métiers au regard des droits culturels et se retrouvent lors de rencontres départementales. Ce projet permet de l'avis des participants d'apporter un éclairage plus précis et opérationnel sur la transversalité des facteurs culturels dans les missions territoriales, comme l'a montré la rencontre de Belfort de février 2014¹⁷¹.

B-3-3. L'avis du Ceser de Midi-Pyrénées « culture et lien social » du 12 novembre 2014.

Le Conseil économique, social et environnemental régional de Midi-Pyrénées a voté à l'unanimité un avis sur le thème « culture et lien social ». Le texte du préambule articule l'analyse des limites des politiques culturelles et des conceptions qui les sous-tendent, la référence conceptuelle et juridique aux droits culturels. Il en tire les conséquences et dessine quelques axes d'une nouvelle politique de la culture et tente de **démarquer la démarche des droits culturels des enjeux du communautarisme et du relativisme culturel**.

Cet avis développe une **critique de l'approche culturelle par la question de l'accès aux oeuvres** et conclut à la nécessité de dépasser l'analyse en termes d'inégalités et de freins : « La définition restreinte de la culture, au sens de domaine des arts a amené le Ceser à considérer que la culture pouvait créer du lien social, mais parfois également l'empêcher. En effet, la culture savante, élitiste, crée du lien social entre initiés mais peut être clivante voire stigmatisante pour ceux qui n'y accèdent pas et peuvent penser qu'elle invalide, dévalorise les autres formes de culture. Elle peut alors être un **facteur de fracture sociale**. De même, certaines formes de culture plus populaires peuvent être aussi facteur de fracture sociale, de repli, d'enfermement, d'incompréhension entre groupes ou générations, de communautarisme ».

Le préambule reprend très explicitement la référence aux droits culturels et à l'ensemble de textes dont la déclaration de Fribourg se revendique : « La Déclaration de Fribourg sur les droits culturels sur laquelle s'appuie le Ceser dans ce rapport définit la culture non comme un ensemble de produits mais comme l'enjeu de « **faire humanité ensemble** ». Cette référence à l'humanité découle directement de l'article 1 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948 qui associe l'humanité à la nécessité que les êtres humains soient libres et égaux en dignité et en droits, doués de raison et faisant preuve de fraternité. On retrouve d'ailleurs cette exigence du respect des droits humains fondamentaux dans les textes de l'Unesco relatifs à la diversité culturelle, notamment la Déclaration Universelle sur la diversité culturelle de 2001 ».

Ce texte recommande une nouvelle conception de la politique culturelle. Si l'enjeu collectif est que les cultures puissent faire humanité ensemble, cela « demande une **vigilance constante pour que les identités culturelles interagissent, fassent « relations », renoncent au repli identitaire et favorisent la liberté d'expression des imaginaires**, dans le respect réciproque des dignités des autres personnes [...] Selon cette approche, **les actions de médiation culturelle sont positives si**

¹⁷¹Cf ma note de compte-rendu de la rencontre de Belfort du 13 février 2014 sur l'évaluation des politiques publiques de la culture au regard des droits culturels (annexe).

elles permettent une réciprocité des apports, si elles ne proposent pas une relation qui n'irait que dans un sens, du « sachant » vers « l'ignorant ».

Le texte cherche à **répondre à une double inquiétude**, celle du **communautarisme** et celle du **relativisme** culturel. Pour contrer l'amalgame entre droits culturels et communautarisme, « le Ceser considère que l'enjeu de la politique culturelle publique est de **se placer du point de vue de la « personne »** comme être de liberté et de dignité, plutôt que de groupes sociaux ou culturels ». En ce qui concerne d'éventuels risques de « relativisme culturel », le texte affirme que « selon le paradigme des droits culturels, toutes les productions culturelles ne se valent pas. Pour autant, aucune identité culturelle ne peut s'autoriser à s'imposer aux autres » et que « **les désaccords sur ce qui fait la valeur artistique sont logiques et fondent la nécessité d'une organisation publique de discussions** pour mieux saisir les tenants et aboutissants des cultures ».

B-3-4. Le décalage croissant du droit d'auteur sur les usages dans la sphère du net.

C'est un vaste sujet qui appellerait une présentation plus développée. Mais il fallait l'évoquer du fait de la progression dans le champ numérique non seulement des communs mais des avis sur cette situation.

« La propriété individuelle et l'exclusivité des droits du propriétaire déclare Danièle Bourcier, est en décalage avec toutes les nouvelles formes de collaboration et de commun qu'ouvre internet¹⁷² ». Le développement des logiciels libres puis des contenus libres témoignent d'une modalité nouvelle de la culture dans l'espace virtuel. Également les licences ouvertes qui émergent en 2002 pour protester contre l'allongement du copyright à 70 ans après la mort de l'auteur. Le projet collectif mondial des **Creative commons** met l'auteur au centre du dispositif en lui permettant de renoncer à l'exclusivité de certains de ses droits tout en ayant la possibilité de réserver les utilisations commerciales. En ce qui concerne les licences *Creative commons*, il ne s'agit pas de s'opposer mais de **compléter le droit d'auteur**. En effet, celles-ci sont légales et soutenues désormais par la Sacem et la plupart des sociétés de gestion collective.

Des réflexions de fond ont été menées sur un modèle économique de la circulation des productions culturelles sur le net qui serait juste. C'est ce que propose Philippe Aigrain dans son dernier livre¹⁷³. Il part du point de vue que **l'échange de fichiers ou d'oeuvres culturelles sur le net est légitime et utile**, à rebours de la vision d'une piraterie nuisible. Il montre en effet que ces échanges non marchands conduisent à une plus grande diversité et à un enrichissement culturel. Il tente ensuite d'établir les conditions permettant aux fonctions culturelles de rester viables dans ce contexte.

En 2013, on estime à près de 25% des Européens adultes, soit 125 millions, le nombre de personnes qui produisent des contenus rendus accessibles sur internet.

C/ Des institutions culturelles, instituées ou institutantes ?

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

C-1. L'enjeu

¹⁷² Danièle Bourcier, Quand le droit d'auteur résiste au bien commun, *L'humanité*, 3 février 2015. Danièle Bourcier est juriste, directrice de recherche au Cnrs et responsable scientifique de Creative Commons.

¹⁷³ Philippe Aigrain, *Sharing Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam University Press, 2012.

Comme toute institution, les établissements culturels ayant acquis une personnalité morale, titulaires d'un droit à agir, sont au carrefour de deux attitudes : soit consacrer l'existant, **soit faire exister du nouveau**. La tâche est d'importance autant dans le champ de la création que dans celui de la transmission. L'inertie, la détermination hiérarchique de l'autorité pèsent dans le sens d'une réduction de l'institution à l'institué.

Pourtant c'est dans la création que le pouvoir de l'imaginaire affirme la possibilité de nouveau et de transformation de l'existant. Castoriadis reconnaît dans l'invention d'un nouvel objet, d'une nouvelle forme, une activité instituante. Pour lui, le véritable pouvoir créateur n'est pas le pouvoir législatif, mais le pouvoir d'instituer des significations imaginaires.

La place de la **critique** doit également jouer son rôle. L'enjeu des publics dans les établissements publics culturels du XXI^e siècle, à côté de la question de fréquentation, est aussi et d'abord un enjeu démocratique. Si l'on écoute Luc Boltanski, **la dimension démocratique des institutions dépend de leur capacité de se confronter à la critique**. C'est pourquoi il recommande de « redonner aux acteurs, aux personnes, le moyen d'avoir une prise sur les institutions [...] sans que la critique [...] soit nécessairement assimilée à une transgression ».

La question du commun est, ...devrait, ...doit, être au cœur des établissements culturels. Ceux-ci sont, ... devraient, ... doivent, être le creuset de pratiques instituantes ouvertes à la critique ?

C-2. Conséquences pour l'organisation des services de l'État ainsi que la mission de ses opérateurs nationaux.

L'organisation des services de l'État

Le ministère de la culture a connu une étape importante avec la **déconcentration**. Si on peut considérer qu'elle est à peu près réalisée sur le plan budgétaire pour le spectacle vivant, en revanche elle semble plus difficile à aboutir du point de vue symbolique, comme l'attestent les agendas de centrale, encore encombrés de rendez-vous, alors que ce sont les Dracs qui sont les interlocuteurs « naturels » des équipes et des lieux et que donc les rendez-vous en centrale ne devraient être justifiés que par une demande exprimée par un Drac ou une nécessité d'arbitrage. Il semble que le spectre de Versailles soit encore agissant...

La difficulté à faire « nation » dans les territoires tient à la fois aux **représentations de certains artistes qui se pensent insuffisamment valorisés dans les territoires et à celles de certains responsables d'administration centrale qui se sentent dépossédés de la relation directe avec les artistes**. L'introduction des délégations en 2007 dans un organigramme qui avait fait le pari de la transversalité en 1998 dit « organigramme Wallon » témoigne de cette difficulté. La revendication avait été particulièrement forte dans le secteur de la musique classique¹⁷⁴.

Alors que se met en place une nouvelle étape de la **décentralisation** qui engage plus fortement le champ culturel, des résistances se manifestent à nouveau en musique classique dans deux attitudes dont le point commun est l'attachement hiérarchique. D'un côté, l'idée de chefs de file que seraient les opéras dans les nouvelles grandes régions et les opérateurs nationaux sur les genres musicaux qu'ils programment, l'opéra national de Paris pour l'ensemble du réseau lyrique et la Philharmonie pour le réseau des musiques savantes et des orchestres en particulier. De l'autre côté, l'inscription dans l'organigramme d'une vision de l'État pilote. **Deux surplombs en cascade, l'administration centrale et ses « grands » établissements, chargés de montrer le chemin**. Cette démarche s'inscrit dans une logique de surplomb et de hiérarchie, aux antipodes de celle qui vise à la constitution du commun. Il n'est pas sûr que cela aille vers plus de diversité et plus de légitimité de la musique classique. Cette vision des « grands » par rapport aux « petits » est une vision de

¹⁷⁴Cf mon article *La revendication de la différence dans le champ de la musique classique*, op.cit.

l'institué plutôt que de l'instituant, de nature à générer des tensions internes au champ musical. Cette vision est également **difficilement compatible avec une démarche collaborative**, où s'élaborent ensemble le sens et les projets d'avenir, avec les artistes, les responsables publics et les publics. Il est étonnant de ne rien dire de ces deux derniers ensembles dans un organigramme remanié, sauf à aller dans le sens de Fumaroli, pour qui le ministère de la culture a réduit son ambition à n'être plus que le soutien à un secteur économique.

La mission des opérateurs nationaux

L'enjeu des opérateurs nationaux n'est pas tant de montrer le chemin dans une position hiérarchique et descendante mais bien de **se mettre à disposition d'une élaboration commune** du chemin. Cela signifie qu'il s'agit que les atouts des opérateurs nationaux du fait de l'importance de leurs moyens puissent être mieux partagés. Se penser **au cœur d'enjeux communs**, pour la création et la diffusion par exemple en pensant la programmation dans une logique d'optimisation de la circulation sur le territoire des équipes invitées et non pas dans la logique d'exclusivité ou de singularité. Autre exemple avec la **médiation qui peut être pensée comme un espace d'expérimentation commun**, où la responsabilité de l'opérateur national est de faciliter les échanges et d'être attentifs aux inventions y compris dans les espaces les plus « petits ». Si **exemplarité** il doit y avoir, ce n'est pas celle du « modèle » qu'il conviendrait d'imiter, mais celle de **la co-construction** des réflexions et des projets professionnels ainsi que de la parole, du débat et de la participation du public.

C-3. Conséquences dans le regard porté sur le répertoire et sur les spectateurs

Il arrive souvent, dans les prises de parole théoriques ou politiques de voir mis sous le même ban la critique des institutions et celle des œuvres. Le répertoire qualifié de « savant » se trouverait englouti dans la grande vague du rejet des discours théoriques, institutionnels ou politiques qui l'accompagnent.

Se priver des outils que nous ont laissés les anciens serait une perte considérable. Par leur qualité énigmatique, par le caractère polysémique de leur dimension sensible, les œuvres qui sont arrivées jusqu'à nous, et celles qui sont nos contemporaines, à la fois éprouvent et soutiennent notre capacité de nous inscrire dans notre présent. Elles sont nécessaires au processus de subjectivation, d'inscription dans un commun et de reconnaissance de l'altérité. **La critique doit donc s'adresser aux usages qu'en font les institutions et dénoncer les modalités excluantes** au profit d'un petit nombre, c'est-à-dire les usages élitistes, sans pour autant rejeter les œuvres elles-mêmes, ce qui revient à redoubler - à revers - la coupure entre ceux qui en disposent et les autres.

Le regard porté sur les répertoires ne doit pas être un regard « propriétaire ». Pas de propriété du sens ou de la valeur, mais une **invitation à constituer le sens et la valeur** dans le partage et le débat. Ce qui suppose une autre différenciation fine concernant la position de l'auditeur/spectateur. Nombre de prises de parole en faveur des publics, des habitants ou des personnes valorisent leur participation par opposition à la situation ordinaire d'auditeur/spectateur. C'est notamment le cas dans les **créations participatives**. Cantonner la participation à la présence sur scène réduit la portée de la participation à un simple **anoblissement** de la pratique amateur. Au contraire, il convient d'avoir une définition extensive de la participation, en y incluant l'auditeur/spectateur, en lui reconnaissant une **activité réelle**. Jacques Rancière a critiqué dans *Le spectateur émancipé* la conception d'un spectateur passif. Il a montré que cette vision résulte de la conception platonicienne d'une attribution des places qui vise à **séparer l'espace public de l'espace privé**. Or le miméticien est un **être double**, il « donne au principe privé du travail une scène publique. Il constitue une scène du commun avec ce qui devrait déterminer le confinement de chacun à sa place¹⁷⁵ ». Il explique ainsi pourquoi le partage du sensible est donc vu comme nocif et la

¹⁷⁵Jacques Rancière, *Le partage du sensible, La découverte*, 2009, p.68.

possibilité active du spectateur déniée.

Dans l'**acception élargie de la participation**, le regard valorisant concerne alors non seulement les acteurs amateurs mais aussi les spectateurs et toutes les autres personnes engagées dans la création ainsi que celles (bénévoles ou professionnels) qui la rendent possible. La position que défend **Romeo Castellucci** représente la pointe extrême et radicale du renversement des positions relatives de l'artiste et du spectateur : « Sans le vécu, l'histoire, les cicatrices de chaque spectateur qui regarde, le spectacle ne sert à rien [...] L'artiste doit disparaître. L'époque de l'artiste est terminée, il est maintenant un personnage du passé. **Aujourd'hui le rôle fondamental est tenu par le spectateur**¹⁷⁶ ».

Mettre un champ artistique, qui plus est largement patrimonial comme la musique classique à l'épreuve du commun, c'est l'approcher d'une manière à la fois pragmatique et contemporaine, comme potentielle ressource pour aujourd'hui ; c'est aussi le considérer non pas comme définitivement institué mais comme pratique commune instituante. Pierre Dardot et Christian Laval re-situent l'enjeu politique du commun dans ces termes : « **Le commun ne se présente jamais sous la forme d'un schéma universel prêt à l'emploi, comme une formule d'action qui pourrait être transposée à tous les domaines. Il importe au contraire [...] de le penser en rapport avec le mouvement même de son institution** ». Il convient que les sujets « ne séparent pas la finalité de leur activité des rapports qu'ils tissent entre eux pour la mener ensemble [...] Le commun suppose toujours une institution ouverte sur son histoire, sur la distribution des places, des statuts et des tâches qui la caractérise, sur les relations de domination et d'exclusion qui s'y jouent, sur tout ce qui vient fonctionner comme son inconscient¹⁷⁷. » C'est la raison pour laquelle **l'horizon commun de la musique classique ne peut être décrété. Il est engagé tout à la fois dans l'usage des œuvres, l'ouverture démocratique des institutions, la place des publics, la définition et l'organisation des politiques publiques.**

¹⁷⁶Romeo Castellucci, *Le cinquième mur*, in *Le théâtre et ses publics, la création partagée*, colloque de Liège, Les solitaires intempestifs, 2013, p.21.

¹⁷⁷Pierre Dardot et Christian Laval, *op.cit.*, p. 451.