



LE JEUNE PUBLIC DE LA MUSIQUE CLASSIQUE

Modes de consommation culturelle des jeunes générations, aspects sociologiques du public et politiques d'adaptation des institutions dans le cadre de la musique classique aujourd'hui en France

IEP de Toulouse

Mémoire de recherche présenté par M. Maximilien Marçais-Husson

Directrice du mémoire : Martine Azam

Date : 2012

IEP de Toulouse

Mémoire de recherche présenté par M. Maximilien Marçais-Husson

Directrice du mémoire : Martine Azam

Date : 2012

Avant-propos et remerciements

Dans le cadre de la cinquième année à l'Institut d'Études Politiques, l'étudiant doit effectuer un mémoire de fin d'étude. Le mémoire porte sur un sujet choisis de préférence en cohésion avec son projet professionnel. Passionné de musique classique, j'ai décidé de m'intéresser aux rapports que les jeunes individus entretiennent avec la musique classique. Ce choix de sujet d'étude s'est révélé être en phase avec mon stage de fin d'étude que j'ai effectué à l'Orchestre de Paris, à la même période l'élaboration de ce mémoire. Mon vif intérêt pour cet art, combiné aux connaissances en matière de sciences politique, de sociologie, de politique culturelle et de communication m'ont permis de produire un travail qui propose une mise en relief de l'interaction entre la musique classique et le jeune public sous le prisme de l'histoire de la musique en France et de son rôle dans la société française, d'analyses théoriques et d'une enquête quantitative effectuée auprès du jeune public.

Je tiens à remercier Martine Azam, ma directrice de mémoire, pour ses indications bibliographiques, ses conseils en matière de sociologie, de méthodologie et d'analyse des phénomènes traités et pour sa patience. Je remercie également l'équipe administrative de l'Orchestre de Paris, pour son soutien et son intérêt dans mon travail, et particulièrement M. Pierre Joxe pour le temps qu'il m'a accordé pour répondre à mes questions, M. Bruno Hamard pour ses conseils et ses indications, Mme Chahinez Razgallah pour m'avoir accordé un entretien, Mme Claire Besson et M. Victor de Oliveira pour m'avoir permis de réaliser mon enquête auprès du public de la Salle Pleyel, M. Frédéric Désaphi pour son aide matérielle et ses conseils et Melle Constance Clara Guibert, pour avoir effectué la relecture de ce travail.

Sommaire

Introduction	1
---------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE

Mutations de la fonction sociale de la musique et bouleversements socioculturels contemporains : une nouvelle consommation de la musique des jeunes	5
--	----------

I- Mutation de la fonction sociale de la musique	7
---	----------

II- Fractures contemporaines dans la consommation culturelle : intrusion des technologies et changement des modes de vie	16
---	-----------

SECONDE PARTIE

Appréhension de l'activité musicale en France, analyse de ses publics et mise en relief des politiques d'action culturelle	25
---	-----------

I- Les caractéristiques de l'activité de la musique classique en France et de son public	26
---	-----------

II- Les jeunes et le symbole de la musique classique : perspectives, visions et alternatives dans les approches pédagogiques	43
---	-----------

Conclusion	55
-------------------------	-----------

Annexes	57
----------------------	-----------

Bibliographie	68
----------------------------	-----------

Introduction

« En France, tout le monde adore la musique, mais personne ne l'aime »

Hector Berlioz

Analyser la musique de façon rationnelle n'est pas une chose évidente. En effet, la musique, par son aspect éphémère et invisible, n'est pas objet aisément observable d'un point de vue sociologique, économique et politique. Son aspect évanescent freine l'analyse, contrairement à d'autres formes d'art, telles que la peinture, l'architecture, la littérature, plus matérielles. Alors que certains sociologues de la culture, comme Pierre Bourdieu ou Richard Peterson, fondent volontiers leurs travaux sur les goûts et les pratiques musicales, d'autres se demandent si la musique peut elle être réellement un sujet d'analyse en sciences humaines. Remy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck indiquent que la musique ne peut être considérée comme un art représentatif de la société, contrairement à l'architecture ancrant dans la postérité les « savoirs urbains », la peinture, dressant des tableaux de scènes de vie ou encore la littérature, décrivant les sociétés.

« Pour expliquer cette réticence à aborder le domaine musical, on ne saurait dire, par exemple, que la musique représente un art de l'intime, de l'émotion, du choix individuel pour le dérober à l'enquête sociologique, car ce serait ignorer le simple fait que la musique est produite à plusieurs, dans des espaces de socialisation qui peuvent éventuellement être contrôlés par un pouvoir et précèdent toute relation « individuelle » à la musique. On ne saurait non plus évoquer la technicité de la musique et le décalage qui s'est creusé entre les compétences de ceux qui en écrivent et celles de ceux qui l'écoutent, puisque les pratiques d'écoute et de réappropriation sont aussi un objet possible pour l'enquête sociologique. C'est bien plutôt l'écart entre ces deux difficultés qui en font tout l'intérêt, et tout le « mystère », de la musique pour les sciences humaines : qu'un art aussi technique et formel, hautement codifié et contraignant puisse toucher si profondément l'affectivité individuelle selon des modalités si variables, résistant souvent à la formulation ».¹

Par ailleurs, le seul témoin matériel de la musique, la partition, ne peut être un support d'analyse en sciences sociales car elle est représentative ni des timbres ni des intensités de l'œuvre et que sa lecture requiert un savoir en solfège et une maîtrise de son interprétation. En effet, l'interprétation des techniques d'écriture d'une partition est indispensable dans la mesure où

¹ R. Campos, N. Donin, F. Keck, « musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagement esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », dans *Musique et Sciences humaines, Rendez-vous manqués ?* Revue d'Histoire des sciences humaines n°14, Sciences Humaines Editions, Auxerre, 2006, p.3

elle permet d'une part de cerner l'émotion que le compositeur souhaite faire ressentir à l'auditeur et elle est également une clé de compréhension des modes et des habitudes musicales dans un période donné.

La musique est une notion difficile à définir. Brigitte François-Sappey, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris souligne que cette difficulté émane des multiples évolutions de sa considération:

« Au cours des âges, les définitions de la Musique – outil de connaissance du monde malaisé à déchiffrer – ont considérablement évolué. Des pythagoriciens à Descartes, en passant par Saint Augustin, la musique a longtemps été considérée comme une représentation de la mathématique universelle, des systèmes philosophiques et métaphysiques. À l'époque de Kant, des débuts de l'esthétisme de la critique d'art, la musique commence à devenir un objet *per se*, en attendant qu'au XIXe siècle les Allemands forgent le concept de musique « absolue » qui dégagent celle-ci des chaînes de l'antique *mimêsis* et lui confère enfin autonomie et complétude ... Si, techniquement, la musique résulte d'un travail sur le son, ses sources, ses hauteurs, ses durées, ses intensités, en tant '*causa mentale*' elle procède du faire et de l'imagination. De *musa*, la muse, elle serait par excellence un art inspiré. Toutes les mythologies s'accordent sur l'origine divine de la musique, sur sa puissance magique, et on rapporté les miracles accomplis par le chant d'Orphée ou les trompettes de Jéricho. La découverte des propriétés numériques de la musique par les savants de l'Antiquité n'a fait qu'exalter cette vision cosmique »²

C'est un art étroitement lié à l'homme. Charles Rosen rappelle que les philosophes du XVIII^{ème} siècle considéraient la musique comme la forme originelle du langage³. Il la qualifie même « d'instinct naturel de l'homme ».⁴ Sophie-Anne Leterrier évoque qu'elle était forme d'expression universelle avant de se diviser au milieu du XIX^{ème} siècle.⁵ Le terme de musique faisant appel à des genres extrêmement variés, il convient de préciser que ce mémoire traitera de la musique dite classique Par opposition à la musique populaire, elle désigne, dans le langage courant, la musique occidentale d'origine liturgique du XVI^{ème} à la moitié du XX^{ème} siècle, mêlant les formes (musique vocale, musique de chambre musique symphonique etc.) et les courants (musique baroque, romantique, etc.) Or, la musique classique, dans son sens premier, fait appel à un répertoire d'une période très courte couvrant la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle et le tout début du XIX^{ème}, Beethoven étant considéré comme un compositeur à la frontière entre le courant classique et le courant romantique. Dans ce mémoire, je prendrai la définition classique de la musique, dans son acception

² B. François-Sappey, Histoire de la musique en Europe, collection Que sais-je ?, 4^e édition. PUF, Paris, 2005, p.126

³ Charles Rosen, *La musique classique a-t-elle un avenir ?* Le Débart, 2002/3 n°120, p.119

⁴ *Ibid*, p.129

⁵ Sophie-Anne Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du « peuple » au « public », Revue d'histoire du XIX^e siècle (en ligne), 19 | 1999, mis en ligne le 28 août 2008. URL : <http://rh19.revues.org/index157.html>

courante, pour désigner un répertoire allant des premières cantates de Bach aux œuvres de Pierre Boulez.

La musique entretient de nouveaux rapports avec les individus. Son omniprésence dans les sociétés contemporaines est inédite. Aujourd'hui, il est possible d'écouter de la musique partout, et n'importe quand. D'ailleurs, le baladeur MP3 est utilisé par plus de 60 millions d'individus dans l'Union Européenne⁶. La forme publique de la musique n'a pas pour autant disparu. Selon Jean-Pierre Esquenazi, le terme de « public » est instable. En tant qu'objet d'étude scientifique, on préférera la formule « sociologie de la réception ». Les rassemblements que provoquent des événements d'envergure ne sont pas homogènes. « Les communautés provisoires que forment les publics, la diversité de leurs réactions et de leurs identités constituent effectivement ce que nous voulons comprendre ». ⁷

Ce mémoire a pour objet d'apporter des clés de compréhension de la relation qu'entretiennent les jeunes en tant que public à la musique classique. Le rapport des institutions de la musique classique au jeune public soulève des enjeux d'ordre culturels, sociologiques qui sont étroitement liés au domaine de la communication. Cette analyse, réalisée à la lumière de travaux sociologiques, de connaissances historiques, d'un socle de connaissances relatives à l'économie de la culture, tente de décrypter les nouveaux systèmes de consommation culturelle des jeunes et leurs goûts en matière musicale. Quelle est la nature du public jeune de la musique classique, quel(s) phénomène(s) provoque(nt) un apparent désintérêt pour la musique classique chez les jeunes et quelles sont les politiques de renouvellement des publics menées par les institutions musicales ?

À l'origine, je souhaitais orienter ce mémoire sur les rapports normatifs entre la musique savante et le pouvoir politique, mais en avançant dans mes recherches, je me suis aperçu que de nombreux travaux avaient déjà été menés et qu'il était par conséquent improductif d'en composer un nouveau. Je me suis retrouvé bloqué un certain temps. Je souhaitais travailler sur la musique classique mais je ne savais pas exactement comment l'aborder. Finalement, la définition du sujet est venue d'une observation assez simple qui depuis longtemps m'interrogeait : une tranche infime de mes pairs s'intéresse de près à la musique classique. J'ai souhaité savoir si cette réalité qui m'était propre était le reflet d'un fait plus général.

Me rendant régulièrement à des concerts de musique classique, j'avais déjà pu constater qu'un public jeune de la musique classique existait. En surface, il me paraissait globalement élitiste,

⁶ <http://ec.europa.eu/health/opinions/fr/perce-audition-baladeur-numerique-mp3/>

⁷ Jean-Pierre ESQUENAZI *Sociologie des publics*, Collection Repères, La Découverte, p.4

composé d'individus issus des classes aisées de la société. Son hétérogénéité ne m'était pas flagrante. Par ailleurs, les travaux sociologiques sur la nature du public de la musique classique sont rares. Je comptais sur le projet d'une nouvelle enquête nationale commandée par l'Association Française des Orchestres, mais le projet n'a pas abouti. En revanche, de nombreux travaux de sociologie culturelle interrogeant les publics du spectacle vivant existent. Les éléments de réponses que je mets en avant dans ce mémoire proviennent principalement d'un assemblage de travaux de sociologie culturelle empiriques et théoriques. J'ai considéré, pour compléter ce travail de recherche sur un public donné, qu'une étude quantitative était indispensable. J'ai ainsi interrogé une centaine de jeunes de plus de quinze ans à l'occasion d'un concert donné par l'Orchestre de Paris à la Salle Pleyel sur leur profil sociologique, la relation qu'ils entretiennent avec la musique classique ainsi que sur leurs motivations à se rendre au concert. Les résultats et les observations tirées ne sont pas exhaustifs et ne reflètent pas une réalité nationale mais donnent une idée de la nature sociologique du jeune public de la musique classique. Les résultats observés m'ont d'ailleurs permis de reconsidérer les idées préconçues que je pouvais avoir – et que probablement beaucoup de personnes ont - sur le jeune public de la musique classique.

Je vais dans une première partie étudier le rôle de la musique dans la société française de 1789 à nos jours. Pour que ce panorama soit le plus complet possible, des rappels à des périodes antérieures seront mobilisés. Cette partie met en lumière le fort impact social de la musique dans les sociétés puis l'avènement de la musique « sur scène », de l'apparition du clivage entre la musique populaire et la musique savante ainsi que de la séparation entre la notion de « peuple » et celle de « public ». Cette analyse nous amènera à une étude plus actuelle des relations des individus à la musique et plus particulièrement des jeunes dans leurs modes de consommation de la culture ainsi que de leurs goûts musicaux.

Cette approche plus contemporaine annonce la seconde partie de ce mémoire, principalement axée autour du public de la musique classique. Après avoir dressé un panorama des publics des spectacles vivants en France, je présenterai les analyses des résultats de l'enquête quantitative menée auprès du jeune public de la musique classique.

Ce mémoire se terminera par une réflexion autour du symbole émanant de la musique classique comme origine du désintérêt des jeunes pour la musique classique. Une approche des politiques menées par les institutions musicales françaises et le positionnement du système éducatif par rapport à l'approche de cet art et la présentation d'un programme avant-gardiste : El Sistema.

Première partie

Mutations de la fonction sociale de la musique et bouleversements socioculturels contemporains : une nouvelle consommation de la musique des jeunes

La musique est un langage universel. Elle permet aux individus de communiquer, sans tenir compte des différences liées aux cultures, aux hiérarchies sociales et à tous les autres facteurs générateurs d'incompréhension et d'intolérance. Les hymnes nationaux en sont l'exemple le plus abouti. Avec le drapeau tricolore et le bonnet phrygien, *La Marseillaise* est le symbole qui transmet aux générations le souvenir de la Révolution, en traversant les régimes, les crises et les guerres et qui contribue au sentiment d'appartenance nationale. La musique permet aux individus d'intégrer et de se sentir intégrés dans un groupe et de se faire reconnaître par les autres comme membres légitimes de celui-ci.

La musique a deux influences contradictoires. Elle est à la fois un langage qui transcende les différences et génère du lien social, tout en étant symbole clivant entre les différents groupes d'individu (Pierre Bourdieu souligne même que la musique est créditée d'un fort pouvoir de « classement » social). L'hymne réunit le peuple sous le drapeau sans tenir compte des différences de chacun. Pourtant, les genres musicaux, proclamés comme étant inhérents à tel ou tel groupe d'individus, enfermés dans des salles accessibles à certains, transmis par certains pour d'autres, scindent les groupes et créent des barrières, physiques et symboliques. Ce paradoxe de la musique fera l'objet du premier chapitre de cette partie. Son analyse apportera les éléments socio-historiques pour mieux comprendre le comportement du jeune public par rapport à la musique classique aujourd'hui. La meilleure manière de le comprendre est d'observer son parcours chronologique. Ce mémoire ne prétendant pas dresser une analyse historique exhaustive de la musique, l'étude débutera à la période située quelques décennies avant la Révolution Française⁸, période où les institutions de cohésion sociale de l'Ancien Régime ont été bouleversées pour arriver à une autre révolution, la Révolution Industrielle qui, au XIX^e siècle, a fait apparaître la classe bourgeoise. Cette nouvelle sphère sociale en quête d'identité s'est appropriée la musique savante et cette attribution est à l'origine d'un

⁸ Dans cette partie, quelques éléments et références indispensables feront appel à des notions plus anciennes

double phénomène tout à fait important dans l'étude de la musique sous le prisme sociologique. Elle est à l'origine de la notion du « public » et de la division entre la musique savante et la musique populaire. L'analyse de ce phénomène est primordiale dans cette étude dans la mesure où il permet de comprendre les codes et les symboles qui gravitent autour de la musique classique et qui, nous le verrons, peuvent être vecteur de rejet pour les publics jeunes.

Ce panorama historique, qui dresse les bases de la relation entre société et musique, va permettre d'étudier et de comprendre le sens des modes de consommation musicale des jeunes et de leur regard sur la musique classique aujourd'hui. La position des jeunes par rapport à la musique classique n'est pas tout à fait anodine. En effet, des facteurs politiques, sociaux et techniques en sont en partie à l'origine et ont contribué à un bouleversement total de la consommation culturelle. L'arrivée des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) dans les chambres des adolescents renverse les modes de consommation. Ces modes ont également été altérés par la légitimation politique de la culture en France, illustrée par la création en 1959 d'un ministère qui lui est dédié, lui donne une place prépondérante dans le quotidien des Français en créant « l'accessibilité à tous ». En outre, l'omniprésence culturelle appelle *l'omnivorisme culturel*. Cette définition du mode contemporain de consommation culturelle et de la nouvelle norme du bon goût défini par le sociologue Richard Peterson peut de façon hypothétique caractériser le rapport des jeunes à la musique aujourd'hui. Ces bouleversements ne sont pas sans conséquence sur les institutions traditionnelles de transmission culturelle que sont la famille, l'école et les institutions culturelles. L'analyse de ces changements permet de comprendre l'interaction entre les institutions de la musique classique en France et le jeune public.

+ Parler des auteurs qui vont être cités.

+ partie 1 : indiquer que j'ai choisi de tracer rapidement le parcours de l'utilisation de la musique par les sphères de pouvoir pour donner un aperçu de son rôle socialisateur et pour expliquer les prémices de l'arrivée de la notion de public au XIX^e.

I- Mutation de la fonction sociale de la musique

A. 1789 ou la fracture du rôle social de la musique

Dans la seconde version de son essai *Bruits* paru en 2001, Jacques Attali synthétise un ensemble de travaux d'historiens sur la question du rôle social de la musique à travers les âges. Suite à cela, il conclut que « la fonction fondamentale de la musique est de montrer que la violence est contrôlable, donc que la société est possible »⁹. Par cette formulation, il indique que la musique a un rôle social. Selon lui, la musique permet de contrôler la violence et dans cette acceptation, il est aisément compréhensible que le pouvoir, étatique ou économique, ait souhaité la contrôler. Sous l'Ancien Régime, ce contrôle passe par des institutions musicales mises en place et régies par l'autorité royale.

Le contrôle de la musique par son institutionnalisation donne à la société un aspect plus homogène, voire unificateur. Les pratiques musicales étaient caractérisées par la cohabitation des amateurs et des professionnels¹⁰. Les musiciens qui étaient soutenus par des mécènes pouvaient entretenir avec eux des liens d'amitié et vivaient dans le même environnement qu'eux. Ainsi, Maximilien Lobkowitz, prince de Prague, était second violon du quatuor formé par son maître de chapelle Anton Wranitzky.

Déjà au Moyen-Âge, les cours européennes font appels à des musiciens et des jongleurs, ce sont les ménestrels (de *ministerialis*, « fonctionnaire »), formés dans des ménestrandies, structures ancêtres des conservatoires. Ils jouent ce que les princes demandent et créent ce qu'ils commandent. Jacques Attali indique que c'est une relation presque féodale qui lie le prince au ménestrel, en échange des services du second, le premier le protège, le loge et le nourrit.

« Le ménestrel joue ce que le seigneur lui commande. Valet, il doit à un seigneur tout son travail aussi longtemps qu'il est son employé, en général aux termes d'un contrat, pour une période limitée dans le temps ; il ne reçoit aucune rémunération autre que son salaire. Il est un homme de maison, un domestique comme le cuisinier ou le veneur du prince, réservé à son plaisir, sans marché ni public extérieur à la cour qu'il emploie, même s'il bénéficie d'une grande réputation. »¹¹

⁹ Jacques ATTALI, *Bruits*, 2001, p.50

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J. Attali, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard, 2001, p. 69.

De nombreux compositeurs aujourd'hui mondialement connus ont été ménestrels. Bien que ce terme soit utilisé pour désigner les artistes du Moyen-Âge, il caractérise néanmoins les liens entre les musiciens et les princes à une époque plus moderne. C'est le cas par exemple de Jean-Sébastien Bach, employé par le conservatoire d'Arnstadt en 1703 et de Joseph Haydn, œuvrant dès 1761 pour le prince Esterházy. Dans cette catégorie, Farinelli est l'artiste dont le lien avec son prince est le plus connu. De son vrai nom Carlo Broschi (1705-1782), il est formé à Naples et débute sa carrière à l'âge de quinze ans. Capable de couvrir de sa voix quatre octaves, il est invité dans toutes les cours d'Europe. Tenu au courant de l'extraordinaire voix du jeune homme, la reine Isabelle d'Espagne l'invite à chanter à la cour dans l'espoir de guérir son mari, le roi Philippe V, atteint de neurasthénie. À peine après l'avoir écouté, le roi semble déjà guéri et ne souhaitant plus se passer du chanteur, il lui propose 2000 ducats en échange de quoi il doit renoncer de chanter en public. Farinelli restera vingt à la cour avant de passer ses dernières années à Bologne.

La société de l'Ancien Régime est imprégnée par la musique et le chant, présents dans tous les lieux régissant le quotidien des Français de l'époque : à l'église, lors de l'apprentissage du compagnonnage, au travail. La musique est présente jusque dans l'armée - François I^{er} y a réglementé l'usage du tambour et de la trompette dans la cavalerie¹² - et même au sein de l'Etat, comme l'indique cette décision de Danton qui imposa aux personnes souhaitant s'exprimer à la barre de la Convention de ne le faire qu'en prose¹³.

De façon schématique, on peut considérer qu'à cette époque, la gestion et le contrôle de l'activité musicale sont scindés en deux. D'un côté, la musique religieuse est régie par la Chapelle Royale et de l'autre, la musique relevant du divertissement est régie par l'Académie Royale de Musique. Créée sous l'impulsion de Louis XIV, l'Académie royale de Musique gère l'ensemble de la vie musicale en France, de sa création en 1669 à 1725. Un spectacle doté de musique (concert, théâtre, bal) ne peut avoir lieu sans son accord. La musique serait-elle le prétexte du Roi-Soleil pour contrôler les rassemblements publics ?

Ces institutions vont être bouleversées par la Révolution Française. La Chapelle Royale disparaît et le Conservatoire royal de musique, remplaçant l'Académie, choisit des modèles de pédagogie nettement plus normatifs et perd en partie le contrôle des œuvres jouées. C'est ce

¹² S-A LETERRIER, « Musique populaire et savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1999, p.4.

¹³ Sous le régime de la Convention, les personnes qui s'exprimaient à la tribune le faisaient sous en chansons. Danton a révoqué cette habitude.

S-A LETERRIER, « Musique populaire et savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 19, 1999, p.2.

que Sophie-Anne Leterrier, professeur des Universités en Histoire contemporaine au CREHS explique dans son article *Musique populaire et savante au XIX^e siècle. Du “peuple” au “public”* paru en 1999 dans la Revue d'Histoire du XIX^e siècle. Sophie-Anne Leterrier indique néanmoins que les structures les plus touchées ont été les maîtrises, structures d'enseignement et de socialisation dans les campagnes :

« Des structures de l'Ancien Régime, les plus endommagées par la Révolution furent les maîtrises, qui assuraient avant 1789 un enseignement musical et choral de base, même dans les campagnes, et que rien ne vint remplacer, ce qui fit longtemps de la musique religieuse une activité privée et marginale ».

Jamais remplacées, d'autres structures comme les théâtres s'emparèrent de la musique et, au lieu de rester dans la ligne des maîtrises, accentuèrent au contraire l'acculturation musicale des classes populaires.

L'âge classique est contemporain de la Révolution Française. C'est cette période qui donnera le nom générique des créations musicales de l'époque de Bach à celles Chostakovitch, celui de musique classique. Ce fait sémantique relève de l'importance de cette époque en matière musicale, époque qui sonne le glas de la monarchie et l'avènement d'un nouvel ordre social et politique. Les musiciens aussi sont séduits par les notions d'indépendance et de liberté. La fin du XVIII^e siècle marque l'avènement de l'ère des virtuoses, celles des chœurs qui sont de plus en plus grands. Malgré cette floraison musicale, les artistes français contemporains de la Révolution n'ont pas laissés d'œuvres marquantes. Parmi le peu de noms qui marquent la postérité, apparaissent ceux de Cherubini et de Lesueur, tous deux professeurs et conseillers du jeune Hector Berlioz.

Le XIX^e siècle marque ainsi un tournant dans la place de la musique dans la société. Progressivement, son rôle d'unificateur social va glisser vers une fonction nettement plus axée sur le divertissement. La notion de « public » émerge et éclipse celle du « peuple ». La musique elle-même se scinde et devient soit « populaire » soit « savante ». Le premier type évoluera dans les rues tandis que le second sera enfermé dans des lieux prestigieux participant aujourd'hui encore à l'image de prestige de la musique classique.

B. Les mutations de la musique aux XIX^eème siècle

L'appropriation de la musique par la classe bourgeoise a deux conséquences qui marquent aujourd'hui encore la musique dans son ensemble: l'apparition du clivage entre la

musique savante et la musique populaire, ainsi que l'avènement de la notion de "public" qui va s'opposer à la notion de "peuple".

1) Apparition de la notion de public

Le public de la musique tient sa source des concerts. Cette forme de représentation apparaît au XVII^{ème} siècle. Le premier théâtre public de musique est le San Cessiano de Venise, qui ouvre ses portes en 1637. Trente-deux ans plus tard, en 1669, Paris se dote du sien, qui sera confié à Lully à partir de 1672 qui lui donnera le nom d'Académie royale de Musique. La même année, les premiers concerts payants de musique non chantée sont donnés à Londres, sous l'impulsion du violoniste et compositeur John Banister. Dans des pays comme la France où le pouvoir monarchique est puissant et omniprésent dans les hautes sphères de la société, les concerts ouverts au public n'ont lieu que dans les salles rattachées au pouvoir. La première salle de concert détachée de toute forme étatique et destinée au grand public ouvrira ses portes en 1770 à Leipzig à l'initiative d'un collectif de marchands dans l'auberge "Zu den Drei Schwanen" (Aux Trois Cygnes). On y trouve tous les indicateurs liés à la forme du concert : une scène, des chaises et une vente de billets à l'entrée. Le public ne se compose plus uniquement de nobles et de bourgeois mais aussi de marchands, d'artisans et autres corps de métiers.

Cette volonté d'émancipation de la musique se fait également ressentir chez les musiciens. Parmi les compositeurs, Haendel est un des premiers à vouloir chercher des sources de revenus ailleurs que dans les cours et va par conséquent préférer les "concerts à bénéfiques" (concerts ayant lieu chez des personnes nobles qui invitent des amis en leur faisant partager les frais de la soirée). Dans la seconde édition de son essai *Bruits*, paru en 2001, Jacques Attali retranscrit une lettre du compositeur datant de 1741, où il décrit ses concerts devant un public qu'il ne connaît pas :

"La noblesse m'a fait honneur d'ouvrir dans son sein une souscription pour six soirées, qui a rempli une salle de 600 personnes, de sorte que je n'ai pas eu besoin de vendre un seul billet à la porte. L'auditoire était composé, outre la fleur des dames de distinction et autres personnes de la plus haute qualité, de plusieurs évêques, doyens, chefs de collèges, et du monde le plus éminent de la Magistrature, comme le Chancelier, l'Auditor général, etc., qui tous furent si enchantés du poème qu'ils en demandèrent une seconde exécution pour la soirée suivante. Je ne puis assez vous exprimer l'amabilité avec laquelle on me traite ici. Ils me demandent déjà de donner plusieurs nouvelles séances quand les six soirées de souscription seront terminées, et le Lord Duke, le Lord Lieutenant (qui est toujours présent avec sa famille à ces soirées) a demandé pour moi une prolongation de permission à sa Majesté".¹⁴

¹⁴ J.ATTALI, *Bruits*, 2001

L'apparition de la forme du concert vient donc de la volonté des musiciens et des compositeurs de s'émanciper du joug des cours et des princes, et cette forme d'expression scénique marque l'avènement du public de la musique classique.

D'ailleurs, il est communément admis aujourd'hui que la musique est une chose publique. Elle se joue en concert, se vend sous forme d'enregistrements, s'écoute dans la rue, se télécharge. Preuve de cette banalisation, la plateforme musicale iTunes comptabilise plus de 10 milliards de morceaux téléchargés depuis 2003¹⁵. Pourtant, entre la fin du XVIII^{ème} et la fin du XIX^{ème} siècle, la musique reste encore dans sa majorité chose privée, la salle de Leipzig formant une exception en Europe. Elle est écoutée dans un cadre privé et devient semi-privée dans le cadre de fêtes ou de réceptions. Même les formes de musique requérant un grand effectif de musiciens comme les symphonies sont à l'origine des commandes privées de familles ou de personnes mélomanes. Aussi, afin de faire « entrer » les opéras et les symphonies chez soi, les œuvres sont adaptées, la plupart du temps à quatre mains au piano, que l'on peut jouer en famille ou avec des amis. Par conséquent, la majorité du public d'un concert à cette époque a acquis au cours de son éducation des connaissances de solfège et un large pan du répertoire¹⁶. Mélomane et scientifique, Charles Rosen explique que cette approche éducative de la musique influe sur les publics.

« Si le public de la musique classique ne croît pas assez vite pour que cet art fasse de gros profits – en fait, il n'a jamais vraiment rapporté, ce n'est pas à cause du moindre intérêt pour la musique sérieuse, mais parce que bien moins d'enfants apprennent à jouer du piano. Apprendre la musique par les disques au lieu de la jouer a radicalement transformé notre perception de cet art. »

L'éducation des jeunes a un rôle primordial sur leurs comportements vis-à-vis de la musique savante. Nous le verrons plus en détail plus tard.

2) L'apparition des clivages entre musique populaire et musique savante

Cet ensemble d'éléments ne concerne pas la globalité de la société française du XIX^{ème} siècle. Au lendemain de la Révolution Française, c'est la bourgeoisie qui met en place cette nouvelle approche de la musique.

Dans sa publication, Sophie-Anne Leterrier émet certaines hypothèses expliquant les clivages qui ce sont formés autour d'un art considéré comme une forme d'expression

¹⁵ <http://www.zdnet.fr/actualites/itunes-10-milliards-de-morceaux-de-musique-telecharges-39713330.htm>

¹⁶ Charles Rosen

universelle et qui ce sont axés autour des logiques commerciales, mercantiles et de distinction sociale. Ces clivages, selon Sophie-Anne Leterrier, vont de pair avec la disparition des institutions musicales au moment de la Révolution Française. Par ailleurs, la musique savante se différencie de la musique populaire par le fait qu'elle soit écrite. Les partitions lui donnent accès à une pérennité certaine. Au contraire, la musique populaire se caractérise par sa tradition orale.

A la même époque, la culture entre en ligne de compte dans les questions sociales et les pouvoirs publics de l'époque s'en servent dans une logique de démocratisation de la culture auprès des classes du bas de l'échelle sociale. Il convient de faire renaître le rôle fédérateur de la musique que la Révolution Française a fait disparaître. Guillaume-Louis Bocquillon est celui qui redonnera ce fonction à la musique. Plus connu sous le pseudonyme de Whilhem, traduction allemand de son premier prénom, il est en France le promoteur du chant dans les écoles et est fondateur de l'Orphéon¹⁷.

Cette démocratisation de la musique est également rendue possible grâce aux évolutions technologiques de l'époque. En effet, des progrès dans le domaine de l'édition et des conceptions instrumentales ont rendu la pratique nettement moins coûteuse et donc plus accessible.

La combinaison du succès des orphéons et des révolutions techniques apportées aux instruments a permis de faire passer le répertoire musical des hautes sphères de la société aux communautés villageoises et aux petites villes.

Ces changements organiques complètent les bouleversements institutionnels et sociaux provoqués par la Révolution Française que nous avons évoqués précédemment. Pour autant, force est de constater que les pouvoirs publics de l'époque ont replacé la musique dans son rôle de ciment social bien que la musique échappe progressivement au peuple pour entrer dans les grandes salles de concert et d'opéra qui s'ouvrent dans toute l'Europe.

À partir du XIX^{ème} siècle, la classe bourgeoise fait de la musique un symbole distinctif qui les élève dans la société. Cette distinction passe par l'enfermement de la musique savante dans des écrins que sont les prestigieux Opéras que se construisent dans les capitales européennes. Au contraire, la musique populaire se mêle à la rue, aux saltimbanques, chanteurs et joueurs d'orgue de barbarie. La musique fait vivre les artistes et ces artistes font vivre la musique.

Ainsi la musique devient symbole distinctif de classe mais également vecteur d'ascension sociale. En effet, les individus se situant en bas de l'échelle sociale maîtrisant le solfège et

¹⁷ <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3950>

sachant jouer d'un instrument peuvent espérer avoir accès à la mobilité sociale. Charles Rosen précise dans son article que savoir jouer du piano donnait la possibilité de juger le jeu de l'autre jusqu'à interroger l'amateur de son droit à émettre un quelconque jugement sur un travail de professionnel.

Parallèlement, la musique se développe et se démocratise. C'est ce que Michel Lehmann, ancien directeur de l'Opéra de Dijon et musicologue à l'université du Mirail de Toulouse explique à l'occasion d'une interview pour le webzine culturel *Aparté* :

« Pour des raisons d'ordre politique, mais aussi technique avec le développement de l'imprimerie musicale et des communications, la musique s'étend et se démocratise. Et désormais, les salles d'opéra sont ouvertes à qui veut bien s'acheter une place ». Qui veut, mais surtout... qui peut. « Le prix d'une place équivalait au salaire d'un mois pour un paysan. Alors, si on ne pouvait plus parler d'aristocratie, le côté bourgeois de l'opéra, lui, demeurerait... ». Et après ? « Les troupes vont se développer, essaimer sur le territoire. Les théâtres vont se construire, on y jouera parfois près de 20 opéras par an ! »¹⁸

3) Distinction et légitimité culturelle : l'appropriation de la musique par la bourgeoisie

En un siècle, l'instrumentalisation de la musique passe des mains du Roi à celles de la bourgeoisie florissante du XIX^e siècle. La musique utilisée à des fins de cohésion sociale glisse ainsi vers un rôle symbolique de distinction sociale. Cette nouvelle classe sociale née des révolutions industrielles est en quête d'identité et cherche à tout prix à se distinguer des autres sphères sociales. Pour se faire, elle consomme les arts et instrumentalise la culture. En d'autres termes, par des pratiques culturelles, la classe bourgeoise se distingue. Cette distinction passe par des éléments socio-culturels générés par les instances de socialisation. Ainsi, certains individus sont plus à même (ou se considéreront plus à même) d'apprécier la culture que d'autres. Le bourgeois devient un « savant culturel », celui qui sait ce que la culture signifie et qui en impose les normes.¹⁹ Par ailleurs, c'est de cette sphère bourgeoise qu'un grand nombre de compositeurs et musiciens proviennent²⁰.

Ce phénomène de distinction sociale, Pierre Bourdieu en fait une analyse inédite en 1979. Dans son ouvrage, *La Distinction : critique sociale du jugement*, il y présente les pratiques culturelles des Français. L'angle d'analyse qu'il utilise met en lien le capital économique des

¹⁸ Propos recueillis par Pierre Géraudie et Hadrien Larrivière.

<http://www.xn--apart-fsa.com/2012/07/quand-l%E2%80%99opera-s%E2%80%99interroge-sur-son-public/>

¹⁹P. BOUDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Étienne Géhin. Revue Française de sociologie. 1980 21-3, p.439-344.

²⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992

individus avec leur capital culturel. Il développe son argumentaire en exposant qu'au travers les pratiques culturelles, les individus vont chercher à se distinguer. Il s'efforce à présenter une cohérence des jugements de goûts avec leur fonction sociale inconsciente.

En outre, deux traits fondamentaux caractérisent la sociologie des pratiques culturelles : d'une part la relation très étroite qui unit les pratiques culturelles au capital scolaire (mesuré par les diplômes obtenus) et d'autre part à l'origine sociale (saisie au travers de la profession du père, selon Bourdieu)²¹. Bourdieu démontre également qu'à capital scolaire équivalent, le poids de l'origine sociale dans le système explicatif des pratiques ou des préférences s'accroît quand on s'éloigne des domaines les plus légitimes. Dans cet ouvrage, Pierre Bourdieu met en exergue deux éléments fondamentaux de la sociologie de la culture : la théorie de la *distinction* et la théorie de la *culture légitime*.

Dans son ouvrage, Bourdieu évoque quelques travaux antérieurs aux siens axés autour de la légitimité culturelle. Ces travaux sont très intéressants car témoignent de la position de la classe bourgeoise de l'époque et de son positionnement vis-à-vis de la culture. Ces travaux débutent au XIX^e siècle, à l'heure où cette fraction se distingue à la fois des gens de cour et des classes populaires. Les philosophes bourgeois de l'époque qui développent la théorie de la légitimité culturelle sans la mentionner en tant que telle, adoptent une position double, à la fois dans la strate dominante tout en représentant la classe dominée. Emmanuel Kant par exemple, utilise des qualificatifs pour désigner ses outils d'analyse – *le beau*, *le goût*. Car, de par sa place dans la hiérarchie sociale, il affirme d'office quelle forme artistique, quelle esthétique, forme la norme et quelle autre en est exclue. De manière inconsciente, le bourgeois sait qu'il est le seul à savoir ce qu'est la culture, sait apprécier l'esthétique et saura fait distinguer « le beau du laid ».

Outre les penseurs, le public juge ce qui est inclus ou non dans la norme du bon goût. A l'heure où les peintres impressionnistes sont honnis de l'opinion publique, les musiciens aussi souffrent de la tyrannie du jugement bourgeois. Pierre Laloy décrit l'émeute qu'a suscitée en 1913 la création du ballet le *Sacre du Printemps* au Théâtre des Champs-Élysées du compositeur russe Igor Stravinski :

« J'étais placé au-dessous d'une loge remplie d'élégantes et charmantes personnes de qui les remarques plaisantes, les joyeux caquetages, les traits d'esprit lancés à voix haute et pointue, enfin les rires aigus et convulsifs formaient un tapage comparable à celui dont on est assourdi quand on entre dans une oisellerie. (...) Mais j'avais à ma gauche un groupe d'esthètes dans l'âme desquels *Le Sacre du printemps* suscitait un enthousiasme frénétique, une sorte de délire jaculatoire et qui ripostaient incessamment aux occupants de la loge par des interjections admiratives, par des "bravos" furibonds et par le feu roulant de leurs battements de mains ; l'un

²¹ *La distinction, critique sociale du jugement*, Pierre Bourdieu, les éditions de minuit 1979

d'eux, pourvu d'une voix pareille à celle d'un cheval, hennissait de temps en temps, sans d'ailleurs s'adresser à personne, un "À la po-o-orte !" dont les vibrations déchirantes se prolongeaient par toute la salle. »²²

A contrario, les individus dominés ont – et là encore l'analyse semble naturelle de la part des penseurs de l'époque - des goûts barbares, *celle-ci ignore le libre plaisir de la contemplation et du beau*²³.

Allant dans ce sens dans *Sociologie des publics*, Jean-Pierre Esquenazi explique que les pratiques culturelles dans un domaine donné dépendent à la fois du degré de légitimité de cette pratique dans le champ culturel mais aussi de la situation des groupes pratiquants dans la hiérarchie sociale.

Les éléments socio-historiques présentés dans cette première partie dressent les fondations des images et de la symbolique qui représentent aujourd'hui la musique classique. Cette symbolique s'oriente, de par les structures accueillant la musique classique, son histoire et de par son public dans son ensemble, vers une vision bourgeoise et élitiste qui peuvent être un frein à la venue du public jeune.

Ce parcours historique met en relief un contraste entre hier et aujourd'hui dans l'apprentissage de la musique et la place de la musique dans l'éducation des jeunes enfants. L'apprentissage du solfège n'a plus la même place aujourd'hui qu'hier. Ainsi, la seconde partie de ce chapitre interroge les mécanismes d'approches de la culture des jeunes aujourd'hui. Des facteurs exogènes relatifs aux progrès techniques et aux changements des modes et des conditions de vie inversent les tendances de transmission traditionnelle de la culture.

²² Le Temps, 21 avril 1914

²³ Bourdieu Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Étienne Géhin. Revue Française de sociologie. 1980 21-3, p.439

II- Fractures contemporaines dans la consommation culturelle : intrusion des technologies et changement des modes de vie

A. Un nouveau rapport des jeunes à la culture

1) L'intrusion des nouvelles technologies et l'avènement de « la culture de chambre »

Turn that noise off!, hurle le père à son fils qui écoute un morceau de guitare électrique en imitant le musicien dans sa chambre, dans les premières secondes du clip de *Black or White* de Michael Jackson sorti en 1991²⁴. Cette séquence illustre à quel point l'apparition des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) a radicalement transformé l'approche des jeunes à la culture. Car au delà de l'explosion des nouvelles technologies depuis les années 50, chaînes hi-fi, téléphones et un peu plus tard ordinateurs vont s'inviter dans la chambre des adolescents.

Dans l'avant-propos de l'article de Sylvie Octobre « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de culture ? » paru dans la revue *Culture prospective* du ministère de la Culture et de la Communication en janvier 2009²⁵, Philippe Chantepie, directeur du Département des études, de la prospective et des statistiques au Secrétariat général du Ministère de la Culture et de la Communication, indique que l'approche à la culture des jeunes se différencie de celle des générations précédentes de deux manières. D'une part, parce que les politiques culturelles menées en France depuis le milieu du XX^{ème} siècle leur ont permis une approche plus directe et plus large de la culture par le biais des institutions de transmission que sont l'école, les bibliothèques municipales, l'accessibilité aux équipements technologiques et aux installations culturelles (tarifs préférentiels, sorties de groupe etc.). D'autre part, l'entrée des technologies dans les vies de chacun modifie pratiquement et symboliquement la place attribuée aux pratiques culturelles traditionnelles, en laissant libre champ à l'éclectisme. Ainsi, les nouveaux modes de consommation culturelle accentuent la curiosité et amenuisent les frontières sociales entre les champs culturels.

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=F2AifTPI5U0> - Music video by Michael Jackson performing Black Or White. © 1991 MJJ Productions Inc.

²⁵ Article téléchargeable sur le site <http://www.culture.gouv.fr/deps>

Cependant, malgré les efforts des instances de transmission pour s'adapter aux mutations rapides qui découlent de la prédominance des technologies, il leur est difficile de faire face à la concurrence directe que cette prédominance leur impose. Les nouvelles technologies s'emparent en effet du rôle fondamental de ces institutions qui est de transmettre la culture.

« Les instances de transmission culturelle que sont l'école et les équipements culturels sont donc confrontées à un bouleversement affectant les fondements de leur action : conception du temps, des objets culturels, du lien entre savoir et culture et de ses médiateurs. Elles sont appelées à revisiter leur modèle de médiation pour l'adapter aux jeunes générations, afin de favoriser l'émergence d'une culture de demain et pour permettre la transmission d'un patrimoine culturel, lui-même en voie de redéfinition »²⁶.

La cellule familiale, institution de socialisation et de transmission culturelle dominante depuis le XIX^{ème} siècle est également touchée par ces bouleversements structurels. Nous l'avons vu précédemment, c'est dans le cadre du processus de transmission culturelle dans les familles bourgeoises que les enfants apprenaient à jouer des instruments de musique et à lire les partitions. L'arrivée des nouvelles technologies dans les foyers bouleverse ce système. Aujourd'hui, au moyen des ordinateurs, des lecteurs MP3, des tablettes numériques, des téléphones portables, l'enfant peut transcender son héritage culturel, le modifier en fonction de ses goûts personnels aiguisés par l'accès personnel qu'il a à la culture et par ses pairs. Ce bouleversement inverse même la tendance puisqu'aujourd'hui les enfants peuvent transmettre des éléments de culture à leurs parents.

Il convient ainsi de comprendre ces évolutions pour permettre aux institutions de transmission culturelle de s'adapter aux technologies sans perdre leur rôle.

Par ailleurs, ce bouleversement technologique a un réel impact sur la musique et a révolutionné les techniques d'écoute et d'enregistrement en multipliant les supports (radios, cassettes, CD, fichiers informatiques, sites de partage). La musique, et notamment la musique enregistrée, est omniprésente et est ainsi plus sensible à la segmentation des genres, des styles et des courants, phénomènes auxquels les jeunes sont sensibles.

²⁶ P. CHANTEPIE, avant-propos de article de S. OCTOBRE « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission: un choc de cultures ? », *Culture prospective*, janvier 2009

2) La génération Digital Natives

Mark Prensky, écrivain américain spécialisé dans l'éducation et l'apprentissage, a baptisé cette génération « digital natives »²⁷. Émergeant dans les années 80, sous l'influence du pouvoir de l'image et des médias, cette génération se distingue par son aisance d'utilisation et de maîtrise des TIC, contrairement aux « Digital Immigrants », contraints à une adaptation continue. Bien entendu, les « digital natives » ne sont pas les seuls à consommer en masse les NTIC, mais leur nombre parmi cette communauté est conséquente. Dans une étude réalisée dans le cadre du Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, Olivier Donnat catégorise les profils de ces consommateurs :

« Celle des moins de 25 ans qui se sont massivement emparés de ce nouveau moyen de distraction, de communication et d'accès à l'information apparu alors qu'ils n'avaient pas encore atteint l'âge adulte ; celle des 25-55 ans qui l'ont aussi assez largement intégré dans leur univers de loisir, d'autant plus facilement que beaucoup d'entre eux avaient eu l'occasion de le découvrir dans le cadre professionnel ou par l'intermédiaire de leurs enfants ; celle enfin des retraités, qui sont restés assez largement à l'écart du processus d'équipement²⁸. »

Dans son étude, Sylvie Octobre observe les usages que ces jeunes générations font des technologies de l'information et de la communication. Ils se caractérisent par un fort niveau de connexion puisque plus de 80% des 13-24 affirment s'être connectés au web pendant le mois précédent l'enquête et une forte assiduité exprimée par le fait que la majorité est connectée quotidiennement. Le recours régulier à la messagerie instantanée par les plus jeunes (63% des 13-17 ans contre 41% des internautes) incite à constater la prédominance de la communication dans les usages. Enfin, la consommation de jeux en réseaux, du téléchargement de musique et la manipulation de logiciels de création de son, d'image et de texte indiquent un fort intérêt pour les loisirs.

Comme évoqué précédemment, cette tendance s'inscrit dans le processus de transformation de modes de vie des sociétés occidentales, dont un des traits est l'obtention d'une autonomie large pour les jeunes, doublée d'une consommation massive de matériels technologiques. La « culture de la chambre » (chambre individuelle, liberté pour les jeunes de la personnaliser avec des posters de leurs idoles, des éléments décoratifs à la mode, etc.) s'ajoute aussi à la construction de ce phénomène. Force est de constater que la jeune génération est en

²⁷ M. PRENSKY, *Digital natives, digital immigrants*, 2001

²⁸ O. DONNAT, *Pratiques culturelles et usages de l'internet*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Culture d'étude », 2007-3

permanence connectée et quotidiennement alimentée par les technologies de l'information et de la communication. Pourtant, cette omniprésence des TIC n'indique pas une baisse d'intérêt pour d'autres pratiques et consommations culturelles. Il n'y pas de phénomène d'annulation. Au contraire, les jeunes sont les plus consommateurs des loisirs culturels. Ce constat découle en grande partie de l'effet de massification culturelle, prôné et construit depuis longtemps par les politiques publiques et les institutions culturelles.

Malgré plusieurs éléments fédérateurs qui pourraient laisser entendre une éventuelle homogénéité de la jeune génération, le groupe des 10-24 ans ne forme pas un ensemble harmonieux. Des fractures intra-générationnelles, sociales et de genres sont perceptibles. L'hétérogénéité de ce groupe se traduit d'abord par des différences d'âges. En effet, un jeune sur dix n'est pas intégré au processus de massification culturelle²⁹ et, alors que les adolescents sont les plus connectés via des moyens ludiques, les jeunes adultes sont plus consommateurs de loisirs puisqu'ils téléchargent plus de musique et consomment plus de vidéos en streaming que la moyenne (respectivement +16 points et +14 points)³⁰.

Les fractures sociales sont aussi à la base de cette hétérogénéité. Les enfants de cadres sont plus consommateurs en moyenne que les enfants d'ouvriers et l'écart générationnel dans ce domaine tend à diminuer³¹. Sylvie Octobre explique cette tendance par la démocratisation de l'accès à certains domaines, la diffusion de la culture médiatique et « la tendance à la désaffection des catégories favorisées à l'égard de certaines pratiques », comme celle de la lecture.

Enfin, le genre marque également des dissonances dans les modes de consommation culturelle. Les résultats d'enquêtes démontre que les pratiques culturelles se féminisent et plus particulièrement les pratiques culturelles savantes³². Les producteurs culturels y sont d'ailleurs attentifs et la presse et l'édition exploitent de plus en plus les secteurs féminins.

La génération des « Digital Natives » est composée d'individus sociologiquement différents et ces critères font différer les approches aux biens et aux services culturels. Des éclectiques aux mono-passionnés, les modes de consommation de la culture deviennent de plus en plus complexes et les études sociologiques menées récemment actualisent les travaux bourdieusiens sur la question. En effet, il semblerait qu'aujourd'hui, la norme du bon goût ne

²⁹ S. Octobre p.4

³⁰ S. Octobre p.5

³¹ *Ibid*

³² O. Donnat, « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, n°147, 2005

serait non plus de consommer la culture élitiste et de savoir apprécier les beaux-arts mais plutôt de consommer tous les genres culturels, ou du moins, des genres différents. C'est ce que Richard Peterson appelle « l'omnivorisme culturel ».

B. L'omnivorisme culturel comme nouveau mode de consommation

« Dans cet article, je m'attache à un aspect, celui de la composition du capital culturel en dehors de cette période et de ce pays (la France). Je montrerai que même si les caractéristiques du snobisme intellectuel reposent sur la glorification des arts et le dédain des divertissements populaires, le capital culturel apparaît de plus en plus comme une aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques »³³.

Les goûts et pratiques en matière de musique ont été le sujet de nombreuses études aux Etats-Unis au cours des années 90. Dans leurs premières études en 1982, Peterson et Simkus avaient décelé qu'une frange de plus en plus grandissante de la classe baptisée « snob » de par leur goût exclusif pour la musique savante se dirigeaient progressivement vers des pratiques et des préférences musicales de plus en plus diverses et se déplaçant hors du champ de la musique savante. Les individus de cette frange, appelés omnivores culturels, vont progressivement faire naître une nouvelle norme de bon goût. Peterson parle de phénomène de mode et précise que « l'affirmation selon laquelle les omnivores se retrouvent partout aux Etats-Unis dans la classe moyenne aisée est vraie en 2004, mais ne l'était pas en 1904, et ne le sera pas probablement pas en 2104 ».

La conceptualisation de l'omnivorité s'est trouvée modifiée en fonction des recherches. A la base associée à la consommation de toutes sortes de biens et d'activités par ceux qui appréciaient et fréquentaient le monde des arts, elle est aujourd'hui considérée comme une simple échelle composée d'un certain nombre d'activités que choisissent les répondants et sur laquelle se classent comme omnivores tous ceux dont la notation dépasse un certain niveau³⁴. Dans la première définition du néologisme donnée par Peterson et Simkus en 1992, il fallait, pour être considéré comme omnivore culturel aimer la musique classique et l'opéra. Pourtant, un grand nombre des personnes interrogées n'ont pas correspondu à ce critère. Peterson conclut qu'il doit exister plusieurs panels différents d'inclusion et d'exclusion.

33 R.A PETERSON, "Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives", *Sociologie et sociétés*, vol.36, 2004, introduction

³⁴ Ibid., p.154 "Conceptualisation et mesure de l'omnivorité"

Dans ces premiers travaux de recherches, Peterson et Simkus (1992) et Peterson et Kern (1996) mesuraient le snobisme intellectuel et l'omnivorité en analysant les préférences déclarées pour des expressions culturelles intellectuelles, médiocres ou vulgaires. Dans les divers travaux menés en Europe, au Canada et aux Etats-Unis, les unités de mesures les plus souvent utilisées ont été les goûts et les conduites, bien que, souligne Peterson, les connaissances constituent également un autre indicateur potentiellement important de l'omnivorité.

Pour préciser les mesures, la majorité des enquêteurs ont utilisé la grille des genres musicaux car ce sont probablement les plus fiables et les plus représentatifs. Les genres musicaux servent de références dans les enquêtes et permettent d'établir des comparaisons entre les travaux sur plusieurs décennies. En avant-garde, Bourdieu avait étiré au maximum les éléments de mesures des pratiques culturelles et, après les avoir énumérés, Peterson précise que l'unité de mesure la plus valable reste néanmoins les genres musicaux.

Cette montée de l'éclectisme des goûts musicaux des classes supérieures, Peterson l'inclut dans une réflexion plus large autour du déclin du rôle de la fréquentation des arts savants dans l'identification symbolique du mode de vie groupe sociaux. Il donne également neuf facteurs explicatifs à cette montée en force : la concurrence des divertissements populaires, la difficulté croissante de pratiquer l'exclusion, la mobilité sociale, le changement des valeurs, le passage de l'unité esthétique à la diversité esthétique, l'esthétisation de la culture populaire, la valorisation de la culture des jeunes, la politique des groupes dominants, les codes linguistiques et l'ampleur et complexité des réseaux divers³⁵. Concernant ce dernier critère, Di Maggio indique que plus les contacts de l'individu sont nombreux et divers, plus celui-ci est en effet incité à mobiliser une pluralité de répertoires culturels dans le cadre de ses interactions³⁶.

Ces bouleversements dans la légitimité des goûts et des préférences musicales s'expriment de manière concrète. En effet, 48% des cadres supérieurs écoutant de la musique de variétés désignent la musique classique parmi les genres musicaux qu'ils écoutent le plus.

Par ailleurs, le sociologue Philippe Coulangeon souligne que la variété de préférences musicales va de pair avec les disparités des catégories socio-professionnelles et le niveau d'études :

« Si elle apparaît en soi peu « classante », l'écoute de musique de variétés s'inscrit ainsi, chez les cadres ou les professions intermédiaires, dans un répertoire de goûts plus vastes et nettement plus

³⁵ PETERSON

³⁶ DI MAGGIO, 1987

portés sur la musique savante que chez les ouvriers ou les employés. Le même constat vaut pour le diplôme : les bacheliers et, surtout, les diplômés de l'enseignement supérieur se distinguent aussi par une plus grande variété des préférences musicales. Ce mélange des genres participe ainsi à une redéfinition de la légitimité culturelle, qui semble moins fondée sur la proximité avec la musique savante que sur un certain pluralisme des goûts, qui ne se manifeste pas seulement à travers la pluralité des répertoires écoutés, mais traverse aussi chacun des genres.³⁷ »

Ainsi, un quart des agriculteurs écoutant le plus souvent de la musique de variétés écoute de la musique classique ou de l'opéra, contre 50% des cadres supérieurs³⁸.

C. Les bouleversements des institutions de transmission culturelle

Ainsi, les jeunes générations consomment les biens et les services culturels au moyen des TIC, bien que les modes traditionnels de consommation de la culture restent encore très utilisés. Pourtant, force est de constater que leurs loisirs tendent à s'individualiser et se détacher des formes institutionnalisées. De fait, les institutions de transmission de la culture que sont la famille, l'école et les institutions culturelles ont du mal à s'adapter à ces changements. Comment doivent-elles le faire, sachant que, dans bien des cas, elles sont moins compétentes en matière technologique que les jeunes ? S'agit-il d'une remise en forme totale des politiques mises en place ou d'une série de modifications ? Par ailleurs, la polysémie du mot transmission ne facilite pas la prise de décision. Il ne convient pas de comprendre ici la transmission comme la reproduction à l'identique. Dans le cas présent, le terme se rapproche plus du sens de la réappropriation.

Ces mutations de pratiques et d'utilisation de la culture par les jeunes générations ne sont pas seulement la cause de la prééminence des TIC. Elles découlent également des transformations des conditions de vie des jeunes et du contexte du mode de vie contemporain se traduisant par l'urbanisation des milieux, les mutations des cellules familiales, le travail des mères, l'éloignement géographique des différents membres etc. La sphère socialisatrice, protectrice, programmatrice qu'est traditionnellement la famille est bouleversée au point de tendre vers le désencadrement du temps libre des jeunes générations. Ce désencadrement est combattu dans certaines familles et se traduit par une hausse des activités extra-scolaires (Sylvie Octobre parle « d'inflation du nombre des activités extra-scolaires »³⁹). Le phénomène est d'autant plus important car une interaction s'opère entre technologies et modifications des conditions de vie des jeunes : la vidéo à la demande, le *podcasting*, abolissent les contraintes de

³⁷ P. COULANGEON, *Sociologie des pratiques culturelles*, Collection Repères, La Découverte, 2010 – p.60

³⁸ tableau sur l'éclectisme des goûts selon la catégorie socioprofessionnelle et le diplôme. *Ibid* – p.61

³⁹ S. Octobre, p.6

programmation en renforçant la culture de la chambre, allant de pair avec la notion d'individualisation et donc de désencadrement chez les jeunes.

La famille moderne respecte aujourd'hui encore son rôle de transmetteur culturel bien que cette transmission ne soit plus unilatérale (des parents aux enfants). Le modèle traditionnel est considérablement altéré. La figure paternelle n'est plus, et ce depuis longtemps, au cœur des décisions relatives à l'éducation et aux orientations des enfants, les mères travaillent et sont indépendantes. Les modèles de familles recomposées ou monoparentales sont aujourd'hui fréquentes. Depuis les années 60, le nombre de familles monoparentales en France a plus que doublé (en 2005, elles sont 2,5 fois plus nombreuses qu'en 1968⁴⁰). En 2006, 1,2 million d'enfants de moins de 18 ans vivent dans une famille recomposée (l'INSEE recense en 2006 13,5 millions de mineurs⁴¹). La famille d'aujourd'hui, selon Yves Jauneau et Sylvie Octobre, la famille s'apparenterait à des agoras, une place où s'échangent les cultures.

« La culture est donc négociée, partagée, mais rarement objet d'opposition générationnelle, comme cela a pu être le cas dans les générations précédentes (par exemple autour de la musique rock dans les années 60-70). Par ailleurs, les contenus transmis portent la marque des évolutions générationnelle : les parents d'aujourd'hui font découvrir les Beatles à leurs enfants plutôt que le répertoire classique, puisqu'eux même faisaient partie des générations de la diffusion de la culture médiatique. Modalités et contenus de la transmission familiale évolue donc, sans que la transmission elle-même soit mise à mal. Il n'y a donc pas de rupture générationnelle, mais plutôt un *continuum* de situations de décalage vers les cultures dites populaires ou médiatiques, qui connaît les accélérations technologiques.⁴² »

On ne peut par conséquent affirmer que la cellule familiale soit en crise en France aujourd'hui. Son organisation connaît certes des changements qui modulent les échanges culturels sans pour autant les annuler.

L'école, en revanche, est une institution de transmission culturelle en crise. C'est « la crise du programme institutionnel de l'école », selon les termes exacts de François Dubet, professeur à l'université de Bordeaux et directeur d'études à l'EHESS⁴³. L'institution scolaire est en fait frappée par trois crises. La crise des mécanismes de transmission, illustrée par les nouveaux accès au savoir que propose la toile : Wikipédia, Google Books, blogs, forums. Ensuite, la crise des statuts des transmetteurs qui, d'une part, ont perdu le monopole du savoir et qui, d'autre part, adoptent des modes d'intervention qui ne sont plus tout à fait en phase

⁴⁰ Dossier de l'INSEE "Couples, familles, ménages" http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1195

⁴¹ *Ibid.* http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=ip1216&page=graph

⁴² S. OCTOBRE et Y. JAUNEAU, « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, 2008/4 Vol. 49, p. 695-722.

⁴³ François DUBET, *Le Déclin de l'institution*, Paris, Le Seuil, 2002

avec les compétences et les attentes des jeunes. Enfin, la crise des contenus, ne mettant pas en avant les avantages offerts par les TIC.

Ces transformations invitent à repenser les modes de transmission pédagogiques en y insérant les technologies et repenser l'apprentissage. Car là aussi, les technologies ne sont pas les seules à altérer l'institution scolaire. Les jeunes générations aujourd'hui ont des qualités se traduisant par une adaptation à un mode de fonctionnement multitâche, interactionnel et intuitif qui bouleverse le schéma linéaire et silencieux des modes d'éducation scolaire et pédagogique.

Les institutions culturelles entretiennent avec l'école un lien important dans le rôle de la transmission. Sylvie Octobre donne l'exemple des musées dans leur politique :

« Si le nombre de jeunes qui vont dans les musées augmente de génération en génération sous l'effet notamment des sorties scolaires, avec l'avancée en âge, leur désamour va croissant à l'égard de ces équipements qu'ils associent trop à l'école. La pédagogisation des activités culturelles sert certes leur démocratisation obligée puisque les élèves sont des publics captifs, mais rarement la construction durable d'un goût pour l'activité⁴⁴. »

Cette pédagogisation de la culture s'applique également dans les autres institutions culturelles et notamment au domaine de la musique. La médiation, des méthodes et des moyens sont à adapter aux jeunes générations. La professionnalisation de la médiation est jeune (elle existe depuis les années 80) et son statut se situe sur la frontière entre la classe des conservateurs, ayant le savoir scientifique culturel, et les enseignants détenant eux le savoir éducatif et pédagogique.

⁴⁴ S. OCTOBRE «Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission: un choc de cultures ? », *Culture prospective*, janvier 2009

Seconde partie

Appréhension de l'activité musicale en France, analyse de ses publics et mise en relief des politiques d'action culturelle

Par l'approche socio-historique, de la Révolution Française à nos jours, nous avons pu analyser l'évolution du rôle et de la place de la culture et de la musique dans société. Cette approche nous a permis de comprendre les causes profondes du fonctionnement contemporain de consommation culturelle des jeunes.

Les causes que nous avons mises en avant dans la partie précédente sont immatérielles et éloignées du public jeune. En effet, les « Digital Natives », par le fait que cette génération soit nées avec les nouvelles technologies, n'en a pas conscience : elles leur font partie de leur environnement. De même, les bouleversements des institutions de transmission culturelle ne sont pas matériels et sont éloignés de leur quotidien.

Ces éléments de fond, indispensables à une réflexion axée autour des pratiques culturelles, ne peuvent être dissociés des éléments de forme, des facteurs matériels que les individus consomment directement. Dans le cadre de notre analyse, les lieux où les individus se rendent pour écouter de la musique classique, et bien entendu, les formations orchestrales, sont parmi les plus importants de ces facteurs formels qui sont des éléments de l'offre musicale en France. Ces lieux, dans le cadre de la musique classique, sont les salles - philharmonies, auditoriums, Opéras - et les festivals. Nous le verrons, ces deux formes modulent explicitement le symbole de la musique classique. Cette analyse des facteurs d'offre est complétée d'une analyse de la demande. Après l'élaboration d'un panorama des publics des spectacles vivants, un focus sera fait sur les profils du jeune public de la musique classique. Enfin, cette seconde partie se terminera par un panorama des formes d'adaptation des institutions de l'offre a destination du public jeune.

I- Les caractéristiques de l'activité de la musique classique en France et de son public

A. L'activité sur le territoire français

1) Une offre importante et diversifiée...

i. Les salles dédiées à la musique classique en France

Les salles de concerts apparaissent en France au cours du XVIII^{ème} siècle. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la première est l'Académie royale de Musique. Concerts d'abord donnés en privé, puis de manière semi-privée, ils deviennent progressivement publics. A Paris, l'inauguration des « exercices d'élèves » au Conservatoire, en 1800, est perçue comme une première forme de concert totalement public, ouvert à tous. La seconde moitié du XIX^{ème} siècle marque l'avènement des sociétés de concerts et des orchestres privés qui rendent accessibles les concerts par le biais de tarifs raisonnables. Au début du XX^{ème} siècle, des salles se construisent dans toute la France. À Paris, les chantiers foisonnent : le Théâtre du Châtelet en 1862, la Salle Gaveau en 1907, le Théâtre des Champs-Élysées en 1913 et la salle Pleyel en 1927 pour ne citer que les plus importantes. Plus tard, des musées se doteront aussi d'un auditorium, comme le Louvre ou le musée d'Orsay. Aujourd'hui, chaque grande ville française possède un ou plusieurs auditoriums, qui ont souvent la particularité d'être à l'origine d'une restructuration urbanistique. En effet, dans la mouvance contemporaine qui constitue à faire revivre des bâtiments industriels en lieux culturels, la musique savante trouve son compte. Deux réussites sont à souligner dans ce domaine : l'Arsenal de Metz, véritable diamant acoustique, et la Halle aux Grains de Toulouse, surprenante par son esthétique. Ces espaces sont souvent résidence des orchestres symphoniques locaux ou régionaux.

ii. Panorama général des orchestres symphoniques

Il est difficile de connaître le nombre exact de formations de musique classique en France, tous genres confondus (orchestres symphoniques, ensembles baroques, formation de musique de chambre, chœurs, etc.). L'Association Française des Orchestres (AFO) fédère 28 orchestres et ensembles français dont l'activité est régulière et importante, employant des musiciens permanents, ainsi que 9 orchestres non permanents. Certains d'entre eux sont associés à des théâtres lyriques, d'autres sont associés à des structures particulières, d'autres

encore ont une vocation de rayonnement régional. L'ensemble de ces 28 orchestres peut donner une idée de l'activité musicale sur le territoire. Au cours de la saison 2007-2008, l'AFO recense 2422 concerts donnés en France et à l'étranger⁴⁵. Les orchestres ayant donné le plus de concerts étant respectivement l'Orchestre National des Pays de la Loire (218), l'Opéra National de Bordeaux (165) et l'Orchestre National du Capitole de Toulouse (130).

A la lecture de ces chiffres, force est de constater qu'il existe une réelle répartition équitable de l'activité musicale sur l'ensemble du territoire. Cette égalité de répartition entre Paris et la province s'explique notamment par les actions et le soutien des collectivités territoriales à l'activité locale. Pierre Joxe, président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris, souligne le rôle primordial des collectivités locales dans l'activité musicale de la région, sans pour autant négliger le rôle considérable que détient l'Etat :

« L'Etat en France intervient très peu, à la différence de certains pays où la musique est une partie importante de l'éducation [...]. Mais heureusement les collectivités locales jouent un très grand rôle : les communes, les départements, les régions... surtout les régions. C'est une caractéristique française. Cependant l'Etat intervient en aidant à cela. Les orchestres régionaux n'existeraient pas évidemment sans l'Etat. »⁴⁶

iii. L'activité festivalière sur le territoire

Chaque année en France, 54 festivals de musique classique (ancienne, romane, musique de chambre, musique baroque, classique et romantique) sont recensés sur un total de 87 festivals, soit plus de la moitié. Il en existe dans toutes les régions. Alors que certains sont orientés vers une époque (festival de musique baroque de Saintes, de Beaune, de Saint-Guilhem-le-désert etc.), d'autres sont consacrés à un genre (l'opéra à Aix-en-Provence, l'orgue à Toulouse, le piano aux Serres d'Auteuil), mais le plus souvent, les festivals de musique classique proposent toutes sortes de musique.

Mise en scène du spectacle vivant qui connaît un véritable succès, le festival attire des milliers d'amateurs chaque année par son aspect festif. La Fédération Française des festivals et des spectacles vivants - France Festivals⁴⁷ - regroupe la majorité des festivals sur le territoire français. En France, en 2011, les festivals ont accueilli 1,2 millions de spectateurs. Près de 3000 spectacles ont été montés avec 30 000 artistes. L'activité a généré 50 millions d'euros de recettes propres et 15 millions dédiés aux achats de biens et de services locaux.

⁴⁵ Site de l'AFO : http://www.france-orchestres.com/orchestres_chiffres.php

⁴⁶ Entretien avec Pierre Joxe le 26 mai 2012.

⁴⁷ France Festivals a été créée en 1959. <http://www.francefestivals.com>

2) ... Dépendante des subventions publiques

« In the performing arts, crisis is apparently a way of life »
William Baumol et William Bowen

i. Panorama historique de l'imbrication du politique dans le domaine de la musique classique

Le public de la musique classique ne forme qu'une petite frange de la population française, et pourtant, les pouvoirs publics attribuent à ce genre la majorité des subventions allouées à la musique. Cette dynamique française demeurant l'une des plus riches du monde est à l'origine des politiques culturelles initiées dans les années 60 : le volontarisme gaullien et les conceptions d'André Malraux, consistant à diffuser le grand répertoire sur l'ensemble du territoire⁴⁸. A partir de 1966, le plan décennal mis en place par Marcel Landowski met l'accent sur l'identification et la création de structures professionnelles indispensables à l'activité musicale sur le territoire. Le plan s'axe autour du renforcement de l'enseignement de la musique, la rénovation ou la création d'orchestre et de formations lyriques régionales, le développement des chorales et la mise en place d'administrations de proximité spécialisées dans le domaine musical. Durant les années Lang, la vie musicale en France prend un nouveau tournant dans l'idée que toutes les cultures se valent. Tout en continuant de soutenir les arts classiques, le ministère de la Culture alloue des budgets à des formes musicales qui jusqu'à alors n'étaient pas aidées. Aujourd'hui, le ministère de la Culture consacre près de 300 millions d'euros à la musique⁴⁹.

Dans son ouvrage *L'économie de la culture*, Françoise Benhamou consacre une partie aux modèles économiques relatifs aux spectacles vivants⁵⁰. Elle met l'accent sur le fait que l'offre de spectacles vivants est à la merci de l'engagement public, aspect notamment traduit par le modèle économique à deux secteurs développé par Baumol et Bowen dans les années soixante. Selon eux, le spectacle vivant s'intégrerait dans le secteur « archaïque » caractérisé par l'impossibilité de générer des gains de productivité, contrairement au secteur « progressif », dont les gains de productivité sont le résultat de l'innovation et de l'accumulation du capital. De fait, en France, l'État verse le tiers des aides publiques aux

⁴⁸ B. DUTEURTRE - *Musique classique L'état d'alerte*. Marianne 28 avril – 8 mai 2012

⁴⁹ http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_50Musique.pdf

⁵⁰ BENHAMOU, Françoise, *L'économie de la culture*, chapitre 2. Paris : coll. Repères, La Découverte, 2011

grandes instances de création artistiques et les collectivités locales les deux tiers. La majorité des recettes propres, principalement liée à la billetterie, excède rarement les 30% du budget.

ii. Les regroupements : symbole du désengagement politique ?

La crise financière qui frappe les économies mondiales depuis près de quatre ans et les mutations sociales et générationnelles précédemment évoquées, incitent à des coupes budgétaires dans le domaine de la culture et précisément dans le domaine de la musique classique puisqu'elle n'est apparemment pas la plus fédératrice dans une logique de massification culturelle.

Deux exemples d'actualité marquent le désengagement des pouvoirs publics dans le domaine. On remarque dans un premier temps une logique de fusions et de regroupements, caractéristiques, selon le journaliste Benoît Duteurtre, de restructurations de vieilles industries. Ce facteur s'est récemment concrétisé par la fusion de la ville de Metz avec l'Opéra de Nancy, qui induira probablement à la fusion de deux orchestres. Cette « mutualisation des moyens » a pour conséquence une réduction doublée des productions lyriques pour la région Lorraine.

Le deuxième exemple frappant de ce désengagement est marqué par les coupes budgétaires des orchestres (un gel de 6% sur les subventions de 2012). La plus importante a été celle infligée en début d'année à l'Orchestre Nation d'Île de France (ONDIF) que l'État a privé de 700 000 euros. Ce fait est paradoxal car, l'ONDIF est l'orchestre qui diffuse le mieux le répertoire classique car il irrigue l'ensemble de la région Île-de-France depuis 1974 sous la direction des chefs d'orchestre les plus prestigieux. Cette amputation budgétaire soulève la question de l'importance aujourd'hui de la démocratisation culturelle impulsée par Malraux... Benoît Duteurtre insiste sur le fait que la pérennité et le rôle des orchestres sont inextricables des politiques publiques et de ceux qui les font :

« Le concert classique paraît trop élitiste à certains élus. Un candidat à la direction de l'orchestre s'est entendu dire par le président de la formation – un sénateur – que son projet était intéressant mais « un peu trop symphonique ». Julien Dray, vice-président de la région et chargé de la culture, s'est demandé s'il ne serait pas possible de jouer davantage de musique populaire, pourquoi pas de politique musicale. »⁵¹

⁵¹ B. DUTEURTRE - Musique classique L'état d'alerte. Marianne 28 avril – 8 mai 2012

B. Le public de la musique classique

1) Les français et la musique

i. Le concert : une forme de spectacle vivant appréciée

En zoomant sur les publics des spectacles vivants⁵², on observe que le concert (toutes musiques confondues, hors opéra) est la forme de spectacle vivant la plus appréciée des Français. En 2003, 25% (soit 12,5 millions d'individus) de la population « public » du spectacle vivant a assisté à un concert sur les douze mois de l'année. Les concerts de variétés regroupent 43% de la population « public » et se hisse ainsi en première position. Les concerts de musique classique (hors opéra) arrivent en deuxième position, avec 26% de fréquentation chez les personnes fréquentant les concerts en 2003. Viennent ensuite les catégories musique du monde ou régionale (25%), chansons, variétés internationales (24%), rock (19%), jazz (14%), techno (6%), rap (4%) et autres types de concerts (9%).

Bien que le concert soit la forme de spectacle vivant la plus appréciée, elle n'est pas la forme de pratique culturelle la plus appréciée. En effet, la fréquentation des monuments historiques, celle des musées et celle des expositions d'arts sont les premières sources d'intérêt culturel : ce sont respectivement 46%, 29% et 28% des Français qui ont fréquenté ce genre de spectacle en 2003.

La consommation de concerts est marquée par des caractéristiques socioprofessionnelles fortes. La catégorie la plus consommatrice de spectacle vivant est celle des « cadres et professions intellectuelles supérieures », et l'écart avec la catégorie socioprofessionnelle la moins pénétrée – ouvriers, agriculteurs, inactifs autres que les retraités – est très important. Dans le domaine de la musique classique, le ratio est de 1 à 6 (celui de l'opéra et de l'opérette étant le plus important, de 1 à 13).

Les différences s'observent également au travers du critère de l'âge. Le public de la musique classique et de l'opéra se compose majoritairement de personnes de plus de 45 ans. Parallèlement, les concerts d'autres genres musicaux - chansons, musique du monde, rock - attirent une majorité nettement plus jeune (entre 15 et 34 ans).

Il est intéressant d'observer que cette grande différence entre genres n'est inhérente qu'à la musique. En effet, la répartition par âges des spectateurs de théâtre, de cirque et de danse est nettement plus homogène.

⁵² *Les publics du spectacle vivant*, enquête menée par le bureau de l'observation du spectacle vivant, sous la direction du Ministère de la Culture et de la Communication, REPERES DMDTS, n°4, février 2008.

Le festival est également une forme très appréciée par le public français. Emmanuel Négrier, chercheur au CNRS et co-auteur avec Marie-Thérèse Jourda des *Nouveaux territoires des festivals* a monté entre 2009 et 2010 une étude inédite sur les publics des festivals (*Les publics des festivals*, éditions Michel de Maule / France Festivals, 2010). Il y présente la première étude des publics des festivals à l'échelle nationale.

Les festivals attirent 61% de femmes et 39% d'hommes. Le critère du genre peut s'altérer selon les programmes. En effet, les festivals de dance attirent une majorité de femmes (entre 68 et 74,5% en moyenne) alors que d'autres, comme Jazz à Sète, Transes Cévenoles, Internationales de la Guitare) sont plus masculins.

En ce qui concerne la variable de l'âge, est observée une majorité d'individus âgés entre 50 et 65 ans (39,2%). La moyenne d'âge est de 50,8 ans sur l'ensemble des festivals observés, mais cette moyenne semble évoluer en fonction de lieu du festival.

D'un point de vue social, la grande majorité des festivaliers est diplômée, 56% ayant un niveau Bac +3 et au-delà. Cette variable fait l'objet d'un contraste flagrant selon les festivals et leur programmation. Par exemple, le festival de musique classique de Deauville attire un public dont 65% est à un niveau « Bac +3 et plus » alors qu'il n'atteint pas 33% à *Chapiteuf*, festival de musiques actuelles.

Par ailleurs, les festivaliers intègrent en majorité la catégorie « Cadres et professions intellectuelles supérieures ». A ce propos, Emmanuel Négrier souligne un fait intéressant : « le profil socioprofessionnel des festivaliers dévoile les mêmes caractéristiques que celui des publics de la culture, rappelant notamment l'épineuse question de l'élargissement du recrutement social des publics »⁵³. De plus, l'appellation des catégories de genres musicaux (classique, du monde, jazz) provoque des « carrefours de goûts » rassemblant un public aux pratiques et aux consommations culturelles différentes.

Ces observations illustrent un nouveau genre de consommation culturelle. Emmanuel Négrier conclut que le comportement des festivaliers va dans le sens d'un « relatif » éclectisme des goûts, rejoignant ainsi les théories contemporaines sur les nouveaux modes de consommation culturelles, notamment mises en exergue par Peterson, détaillées précédemment.

ii. Les goûts musicaux des jeunes Français

Nous l'avons vu, les goûts et préférences musicales des jeunes aujourd'hui sont caractérisés par une forte « omnivorité ». Les individus appréciant différents genres musicaux

⁵³ E. Négrier, *Les publics des festivals*, éditions Michel de Maule / France Festivals, 2010. p.74

sont de plus en plus nombreux et parallèlement, les individus intéressés par un genre musical unique, les le sont de moins en moins.

Dans une enquête réalisée au cours de l'année scolaire 2008-2009, 882 collégiens et lycéens du Pays de la Loire ont été interrogés sur les goûts musicaux⁵⁴. Les résultats de l'enquête montrent que la musique classique est une des musiques les plus rejetées. Avec un taux de 27,5%, elle arrive en troisième position dans les genres musicaux les moins appréciés, après le rap (32,5%) et le métal (38%).

Dans cette catégorie, le deuxième choix des enquêtés fait apparaître des disparités entre les sexes. En effet, les filles vont plus « rejeter » le rap alors que les garçons rejettent plus la musique classique.

Le rock est le genre le plus apprécié puisqu'il rassemble 50,70% des interrogés. C'est également un genre qui fait consensus entre les sexes puisqu'il rassemble autant les filles que les garçons. Par ailleurs, l'enquête met en relief la prédominance des cultures musicales populaires face aux cultures savantes et interroge les pouvoirs publics quand à l'efficacité des politiques de démocratisation.

Ces résultats confirment différentes études menées auparavant sur la logique d'autonomie et d'indépendance des jeunes par rapport aux générations précédentes (Boyer, Daphy, Mignon, 1986, Edgar Morin 1960). En effet, les préférences en matière de goûts musicaux sont marquées par d'autres variables et d'autres influences. Les réponses varient en fonction de l'âge, du sexe, de l'appartenance sociale, et de l'environnement des interrogés. Ils se distinguent également en fonction des cursus suivis. L'enquête met en exergue une similarité commune aux élèves de collèges, lycées professionnels et lycées généraux et technologiques par rapport au premier genre musical détesté, le métal, mais pour ce qui est du second, les élèves de collèges et lycées généraux et technologiques choisissent le rap alors que les élèves de lycées professionnels, qui eux déclarent aimer le rap, choisissent le classique (rappelons ici que les cursus choisis - ou subis - par les jeunes sont très souvent liés à l'origine sociale. Par conséquent, le rejet de la musique classique par les étudiants des lycées professionnels est en lien avec leur catégorie sociale, faisant figure de sphères les moins culturellement dotées).

Il semblerait donc que le paysage culturel musical des jeunes soit marqué par un refus global d'insérer la musique savante dans le temps des loisirs.

⁵⁴ Chiffres extraits de l'enquête AFPSSU (Association française de Promotion de la Santé Scolaire et Universitaire) - octobre 2009

2) Le public de la musique classique

i. Un public indéniablement élitiste et âgé...

Le public de la musique classique est un public d'élite, largement composé d'une population plutôt âgée. Déjà en 2003, l'opéra et la musique classique mobilisait un public composé d'une majorité d'individus âgés de plus de 45 ans, la catégorie la plus pénétrée étant celle des plus de 65 ans⁵⁵. En 2008, 54% des individus affirmant s'être rendu à un concert de musique classique a plus de 45 ans⁵⁶. Par ailleurs, 68% a un niveau d'étude supérieur ou égal à un bac +2. Ce public relativement âgé se retrouve également dans les festivals, où la moyenne d'âge du public des concerts de musique classique est de 63 ans.

Les observations que j'ai pu faire à l'occasion de mon stage à la Salle Pleyel confirment cette tendance. La grande majorité du public est composée de personnes assez âgées. Le prix des places pourrait être une des origines de ce phénomène.

L'élitisme de public est par ailleurs indéniable. Un soir de concert, nous avons lancé une opération marketing sur des sites de ventes de billets à tarifs réduits type *lookingo.com*, *billetsreduc.com*. Ainsi, de nombreux spectateurs ont bénéficié de places à bas prix, des spectateurs qui n'ont pas l'habitude de fréquenter des endroits telle que la Salle Pleyel. J'ai pu entendre près des guichets un habitué des lieux s'exclamer : « Il y a des gens qui ne devraient pas être ici ce soir ! ».

Cette anecdote n'est certes pas représentative du public entier de la musique classique, mais donne un aperçu de l'atmosphère que l'on peut sentir dans les salles de concerts.

ii. ... Qui tend à se renouveler

Entre 2005 et 2008, le public des festivals de danse et de musique « savante » devient progressivement plus jeune et plus ouvert socialement. Mais cette ouverture est encore trop faible. En ce qui concerne les actions tournées vers le jeune public, Laurent Bayle, directeur de la Cité de la Musique et ancien directeur du Festival Musica regrette que « les orchestres français ne consacrent que 0 à 5% de leur activité au domaine pédagogique (concerts éducatifs scolaires, concerts en famille, ateliers musicaux pour les enfants) alors qu'une

⁵⁵ *Les publics du spectacle vivant*, Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, bureau de l'observation du spectacle vivant du Ministère de la Culture et de la Communication, Repères DMDTS, n°4, Février 2008

⁵⁶ *Art lyrique, musique et danse, chiffres clés 2012*, Ministère de la Culture et de la Communication, secrétariat général, Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, Département des études, de la prospective et des statistiques, p.73

formation comme le London Symphony Orchestra dédie 10 à 15% de son planning à cet aspect »⁵⁷.

Malgré un vieillissement constant observé depuis trente ans, le public de la musique classique tend vers un renouvellement progressif. En ce qui concerne les festivals, Emmanuel Négrier met en relief une apparente dualité entre le facteur de l'âge et celui renouvellement des publics.⁵⁸ En effet, le renouvellement concerne majoritairement les plus jeunes puisque, parmi les nouveaux spectateurs, 37,5% ont moins de 35 ans alors que 72,1% des fidèles ont plus de 50 ans. Avec l'observation du rapport entre rajeunissement et renouvellement du public, Emmanuel Négrier rompt avec la vision pessimiste qui implique un renouvellement générationnel en fonction des programmes des festivals. En effet, il observe que le public des musiques savantes bénéficierait d'un rajeunissement de 15%⁵⁹, ce qui situe les musiques savantes en deuxième position, entre la danse (22%) et les musiques actuelles (14,5%).

Par ailleurs, le développement des politiques pédagogiques, juxtaposé aux politiques tarifaires, est la preuve d'une main tendue des institutions musicales en destination des jeunes. Le « non-public » reste néanmoins largement majoritaire puisque 75% des Français n'ont fréquenté aucun concert en 2003 et 96% ne sont pas allés à l'opéra.

C. Le public jeune de la musique classique : enquête qualitative auprès du jeune public de la Salle Pleyel⁶⁰

Afin d'affiner ses différents profils sociologiques, j'ai pris le parti de mener une enquête quantitative auprès du public jeune. Effectuant un stage à l'Orchestre de Paris, orchestre résident à la Salle Pleyel, j'ai été dans de bonnes conditions pour mener à bien ce travail.

Pour que les résultats de l'enquête soient les plus objectifs possibles, j'ai choisi un concert de l'orchestre dont le programme présentait des œuvres connues d'un public large. Mon choix s'est arrêté sur les concerts donnés les mercredi 24 et jeudi 25 mai, qui avaient pour programme l'ouverture de l'opéra *Maskarade* de Nielsen, le *Concerto pour piano n°2* de Chostakovitch et surtout *Peer Gynt*, d'Edvard Grieg. Cette œuvre musicale, adaptée de la pièce de théâtre du norvégien Ibsen, est connue du grand public, notamment parce que le

⁵⁷ La lettre du Musicien, n° 381 - décembre 2009 - p.8

⁵⁸ E. Négrier, Les publics des festivals, éditions Michel de Maule / France Festivals, 2010 p.183-184

⁵⁹ Le pourcentage de rajeunissement correspond selon E.Négrier à l'écart entre l'âge des anciens spectateurs et celui des nouveaux. *Ibid* p .184

⁶⁰ cf. Annexes I et II

thème principal (joué en entier lorsque Peer Gynt arrive dans le désert marocain) a été repris dans de nombreuses publicités télévisuelles et autres productions cinématographiques. Voici comment Christian Leblé, rédacteur pour le site de l'Orchestre de Paris, décrit l'œuvre :

« *Peer Gynt* est l'une des œuvres les plus appréciées du répertoire symphonique. La mélodie magnifique de Solveig, le chant triste de la mort de la mère de Peer Gynt, la course-poursuite des trolls sont trois thèmes familiers, de ceux que l'on connaît sans bien savoir d'où ils viennent. L'auditeur appréciera de les retrouver ici dans leur contexte original, avec orchestre, chœur et soliste, tel que Grieg l'avait conçu pour accompagner la création de la pièce de théâtre d'Ibsen⁶¹. »

Ainsi, les deux soirs de concerts, j'ai distribué 146 questionnaires dont 100 ont été exploitables⁶² pour déceler les caractéristiques du jeune public de la musique classique.

J'ai souhaité pour cette enquête, tenter de déceler les origines sociales des jeunes et observer si les fondements de Bourdieu sur l'habitus culturel étaient encore valables aujourd'hui et à quelle dimension ils l'étaient.

Au cours de l'enquête et de l'extraction des résultats, plusieurs autres éléments très intéressants sont apparus, des éléments auxquels je n'avais pas pensé en amont et qui pourraient justifier la venue du jeune public aux concerts de musique classique, tels que la pratique d'un instrument ou l'impact d'une action pédagogique. En effet, lors des deux représentations, des classes de lycées étaient présentes. Cet élément induit qu'un certain nombre de questionnés a été contraint d'être présent ce soir là. Cette présence n'est pas un défaut de l'enquête, dans la mesure où la venue des jeunes au concert dans un cadre scolaire est fréquente. Ce groupe de questionnés permet de saisir les réactions d'un public non-habitué à la musique classique.

⁶¹ Fiche de présentation des concerts des 24 et 25 juin sur le site de l'Orchestre de Paris - http://www.orchestredeparis.com/index.php?option=com_concert&task=fiche&ficheid=2305

⁶² Les 100 questionnaires ne sont pas tous correctement remplis. Il semblerait que certains n'aient pas vu, malgré les indications, que le questionnaire se poursuivait sur au verso de la feuille.

1) Méthodologie suivie

i. Observations du jeune public, idées préconçues et postulat

Dans le cadre de mon stage à l'Orchestre de Paris, j'avais pour mission d'être présent les soirs de concert – en moyenne deux fois par semaine – pour effectuer ce que l'on appelle « le contrôle ». Autrement dit, je délivrais les billets réservés aux spectateurs. Ce poste m'a permis pendant six mois d'être aux premières loges pour observer le public de la musique classique.

Ces observations ont été fondamentalement importantes dans l'élaboration de mon mémoire. En effet, en débutant ce travail, je pensais pouvoir mettre en lumière une tranche du jeune public qui se situait hors des perceptions bourdieusiennes. Je pensais que les chercheurs dans leurs études mésestimaient l'importance, d'une part d'un public jeune, mais surtout d'un public dont la catégorie socio-professionnelle, l'âge et le niveau d'études se déliaient des schémas traditionnels : un public jeune et « désintéressé ». Un public jeune présent par passion de la musique, ou du moins, qui s'intégraient dans la spirale de l'omnivorisme culturel. Mes observations n'ont pas été dans ce sens puisque la très grande majorité du public jeune, formant déjà une part minoritaire du public global, entraient dans les schémas mis en exergue par Bourdieu.

Ces observations se sont confirmées. Au cours de mon stage, une de mes principales missions a été de créer des partenariats avec des institutions de natures différentes. Parmi elles, les institutions universitaires, étudiantes et associatives. J'ai choisi de ne pas me limiter à ce qui avait été établi par mes prédécesseurs, à savoir des prises de contacts avec des écoles d'élites : Sciences-Po, HEC, l'Ecole des Mines, Polytechnique, l'Ecole Normale Supérieure ou des associations musicales directement liées à la pratique musicale (chœur, orchestre). Tout en alimentant les premiers avec les tarifs préférentiels réservés aux étudiants, j'ai souhaité élargir l'offre à d'autres écoles et à toutes les universités d'Île-de-France. Pourtant, ces offres – pour la plupart se traduisant par un tarif unique de 10 euros - ne séduisent que les écoles dont l'image est associée à l'élite de la France. Et, au delà de susciter l'attention de ces écoles, ces offres sont largement diffusées dans les salles de classes de telle sorte que ce sont plus d'une vingtaine d'étudiants d'HEC qui viennent assister aux concerts à tarif réduit.

Plus concrètement, cet aspect s'est également traduit dans les résultats de l'enquête quantitative.

En débutant mon mémoire, j'avais une autre idée préconçue. Je pensais que les concerts de musique classique, et plus particulièrement ceux donnés à la Salle Pleyel, n'attireraient que

très peu le public jeune⁶³. Une fois de plus, les observations que j'ai pu faire ne sont pas allées dans ce sens.

ii. Conception du questionnaire

L'enjeu a été de penser les questions et leur ordre afin de ne pas biaiser les résultats tout en ayant un maximum d'informations concernant les profils des enquêtés (âge, sexe, origine social, niveau d'études) ainsi que les éléments les ayant incités à venir au concert (parents, pairs, supports d'information etc.) Enfin, j'ai souhaité que ce questionnaire mette en relief les liens qui soudent le jeune public à la musique classique et donc, déceler dans un premier temps les pratiques musicales des jeunes et leurs connaissances et leurs préférences en matière musicale.

Le questionnaire contient 34 questions dont :

- **4** interrogeant le lien qu'entretient l'enquêté avec les institutions de la musique classique (n°1-12-13-14) ;
- **5** concernant les modes et les fréquences de sa consommation de musique classique ainsi que sur ses préférences en matière de genres musicaux (n° 3-4-9-10-18) ;
- **6** relatives au lien direct qu'entretient l'interrogé avec la musique classique (n° 5-6-21-22-23-24) ;
- **5** renseignant sur l'influence subie par l'enquêté (n° 2-7-8-11-17)
- **8** interrogeant sur l'opinion relative aux tarifs et aux activités liées à la musique (n°15-16-18-19-25-26-27-28)
- **6** renseignant l'identité du questionné (n°29-30-31-32-33-34).

iii. Le démarchage des enquêtés

La diffusion des questionnaires le soir d'un concert n'est pas chose évidente car les moments où les spectateurs sont hors de la salle sont courts. La distribution s'est donc faite à partir de 19h jusqu'au début du concert (20h) et au moment de l'entracte. Nous étions deux à distribuer les questionnaires le premier soir puis trois le second, réalisant que nous ne parviendrions pas à obtenir un nombre de questionnaires satisfaisant en étant deux à distribuer. En plus des questionnaires, des crayons que nous distribuions ainsi que des bannettes au

⁶³ J'avais constaté à Toulouse que la Halle aux Grains attiraient de nombreux étudiants et, ne connaissant pas le public de la Salle Pleyel avant d'y avoir débuté mon stage en janvier 2012, je pensais que ce dernier était exclusivement composé de ce que l'on pourrait nommer « l'élite parisienne »

niveau de l'accueil des invités étaient prévus, afin que les enquêtés n'aient pas de problèmes à les remettre.

Par soucis de cohérence dans l'enquête deux consignes ont été respectées. D'une part, interroger des personnes entre 15 et 30 ans, d'autre part, répartir au mieux les questionnaires entre les hommes et les femmes. Les choix ne l'homogénéité des genres se comprend aisément. En revanche, pour ce qui concerne l'âge, j'ai choisi une tranche allant de 15 à 30 ans alors que, de manière générale dans les enquêtes sociologiques, sont considérés « jeunes » les individus âgés entre 15 et 25 ans. J'ai choisi d'intégrer des individus âgés entre 25 et 30 ans dans cette catégorie pour deux raisons. La première est qu'aujourd'hui, de moins en moins de personnes de cette tranche d'âge bascule dans la vie adulte. Les prix des loyers à Paris, ajoutés à l'incertitude du marché de l'emploi incitent de plus en plus de personnes à continuer de vivre comme lorsqu'ils étaient plus jeunes et de ne pas se projeter dans des perspectives familiales. La seconde est que le public de la musique classique est en majorité plutôt âgé et les seniors sont en surreprésentation. Par conséquent, avoir entre 25 et 30 ans dans une salle où la majorité des individus ont plus de cinquante ans, c'est être jeune.

iv. Extraction des résultats

Pour extraire les données des questionnaires, j'ai utilisé trois outils, le tri à plat, le tric croisé et le classement alphabétique des qualificatifs des salles de concert et de la musique classique.

Les tris à plat recensent :

- L'âge des enquêtés ;
- Le sexe des enquêtés ;
- Le niveau d'étude des enquêtés ;
- La pratique d'un instrument ;
- Le temps de pratique de l'instrument (plus de 10 ans, entre 5 et 10 ans, entre 0 et 5 ans) ;
- La fréquentation des concerts depuis septembre 2011 (plus de 25 fois, entre 25 et 15 fois, entre 15 et 5 fois, mois de 5 fois, première fois)
- La fréquence de venue au concert (au moins une fois par semaine, au moins une fois par mois, au moins une fois par an) ;
- Le vecteur de découverte de la musique classique (parents, paris, pratique d'un instrument, soi-même) ;
- L'habitude de venir au concert par le biais des parents ;
- L'accompagnement au concert (paris, famille, en couple, seul, cadre scolaire) ;
- L'influence subie par l'interrogés pour venir au concert (abonnement, brochure, parents, amis, site internet) ;

- La fréquence d'écoute de la musique classique (très souvent, souvent, occasionnellement, rarement) ;
- Le moyen d'écoute (CD, MP3, en concert, sur internet) ;
- L'opinion des enquêtés quant à la communication effectuée par les institutions musicales.

La méthode du tri croisé m'a permis de mettre en relief les différences sur les comportements et les sous-populations composant le jeune public de la musique classique. Cette technique m'a permis de préciser les profils et de déceler des tendances générales. Les tris croisés recensent des corrélations entre :

- L'âge et le sexe des interrogés ;
- La fréquentation par âge ;
- La fréquentation par sexe ;
- La fréquentation par âge et sexe ;
- La fréquentation par rapport à la pratique d'un instrument ;
- La fréquentation par rapport au niveau d'études ;
- La pratique d'un instrument par rapport au sexe et à l'âge.

Enfin, des questions portant sur les qualificatifs de la musique classique et les lieux consacrés m'ont permis de mettre en exergue une analyse sémantique de mon objet d'étude.

2) Résultats

i. L'identité sociologique du jeune public

Il sera ici question de dresser le portrait sociologique du public jeune sur les deux soirs de concerts étudiés. Compte tenu du programme « grand public » et du nombre de questionnaires traités, ce portrait nous permettra de saisir une majeure partie de l'ensemble des facteurs qui influencent la fréquentation des concerts et la diversité des publics observés.

Un public majoritairement féminin.

Selon le critère du sexe, le public jeune est sensiblement plus féminin mais globalement homogène. Sur les 100 personnes interrogées, 41% sont des hommes et 52% sont des femmes⁶⁴.

⁶⁴ 7% n'ont pas répondu à cette question

Une moyenne d'âge homogène.

Au niveau de l'âge, le panel des enquêtés est là aussi globalement homogène. Les 15-20 ans sont les plus nombreux (37%). Viennent ensuite les 20-25 ans (28%) puis les 25-30 ans (25%). Ces chiffres sont à nuancer car une partie des 15-20 ans est venue par le biais d'un voyage scolaire, il est donc probable qu'une partie des jeunes ne soit pas venue de leur propre initiative.

L'origine sociale

Le niveau social présente aussi une homogénéité du jeune public. En effet, 49% de enquêtés, soit près de la moitié, indiquent que leurs parents se situent dans la catégorie socio-professionnelle Cadres, Professions intellectuelles supérieures. Ce critère est très révélateur et distinctif puisque la deuxième catégorie, les « Artisans, commerçants, chefs d'entreprise », concerne 11% des parents des enquêtes, suivie de près par celle des « Employés » (10%), soit respectivement une marge de 39 et de 38 point avec la première catégorie.

La catégorie socio-professionnelle des parents confirme la vision bourdieusienne de la reproduction des pratiques culturelles puisque 47% des interrogés affirment que leur parents avaient l'habitude de les amener écouter des concerts de musique classique lorsqu'ils étaient plus jeune. Autrement dit, 98% des enfants de Cadres et Professions intellectuelles supérieures ont été amené par leurs parents à des concerts de musique classique. 27% d'entre eux affirment avoir été amené occasionnellement, 14%, souvent 3%, très souvent et 3% rarement.

Le niveau d'étude

Le niveau d'étude du jeune public de la musique classique est un facteur très important puisqu'il indique que 100% des personnes interrogés est intégré à un cursus scolaire.

1 interrogé sur 4 est lycéen et 18% est a atteint un niveau Bac +5. La majorité des interrogés (52%) est à un niveau intermédiaire (entre Bac +1 et Bac +6) et 15 personnes n'ont pas souhaité donner l'information.

ii. Modes et les fréquences de sa consommation de musique classique : un jeune public relativement assidu

Les jeunes assistant aux concerts de musique classique forment un public assidu. En effet, 48% du panel interrogé s'est rendu au moins 5 fois à des concerts de musique classique

depuis le début de la saison⁶⁵. La moitié du panel affirme s'y être rendu au moins une fois par an et 31% s'y rend au moins une fois par mois.

En dehors des concerts, plus de la moitié du jeune public continue d'écouter de la musique classique de manière assidue. En effet, 35% des personnes interrogées affirment écouter de la musique classique souvent et 28% en écoute très souvent. Un quart du panel est moins consommateur, puisqu'il affirme en écouter de manière occasionnelle et 8% en l'écoute rarement.

iii. Le lien direct avec la musique classique : un jeune public très musicien

Le critère de la pratique d'un instrument est un des plus révélateur. En effet, c'est une grande majorité du panel, 66% des interrogés, qui pratiquent un instrument de musique, tous âges confondus et toutes catégories sociales confondues. Ces « spectateurs-musiciens » sont confirmés dans leur pratique puisque 40% d'entre eux jouent depuis plus de 10 ans. 18% le pratique depuis une durée située entre 5 et 10 et 6% depuis une durée de moins de 5 ans).

iv. L'influence

Les réponses aux questions relatives à l'influence subie par le jeune public mettent en valeur celles de pairs. En effet, la majeure partie des interrogés a été informée du concert par un ami. Cette influence des pairs est d'autant plus forte que 51% des interrogés affirment s'être rendu au concert avec des amis. Le deuxième vecteur de communication le plus important est l'abonnement saisonnier, soit à l'Orchestre de Paris, soit à la Salle Pleyel.

Par ailleurs, l'influence parentale (réponse à la question : *lorsque tu étais plus jeune, tes parents t'emmenaient-ils écouter des concerts de musique classique ? Si oui, à quelle fréquence ?*) scinde le panel en deux parties relativement égales. En effet, 47% des individus interrogés a été habitué à aller écouter des concerts de musique classique et 44% ne l'a pas été⁶⁶.

L'influence a également été traitée sous l'angle de la découverte de la musique classique. Le schéma de la transmission parentale semble être la forme prépondérante puisque 37% du panel affirme que ce sont leurs parents qui leur ont fait découvrir la musique classique. Ici, l'influence des pairs est minime car elle n'a affectée que 3% du panel. Par ailleurs, la pratique d'un instrument a été vecteur de découverte pour près d'un quart du panel (24%) et 19%

⁶⁵ Soit au moins 5 fois depuis septembre 2012.

⁶⁶ 9% des interrogés n'a pas répondu à cette question.

affirme l'avoir découvert par ses propres moyens. Dans ce cas, on peut supposer qu'internet, la télévision, la radio et les autres formes de média aient été des vecteurs d'influence.

v. Affinement des profils

Les résultats des tris croisés permettent d'affiner le profil sociologique du jeune public. La répartition des âges par genre permet d'observer que ce public est majoritairement composé de filles âgées entre 20 et 25 ans (20%). Cette catégorie est directement suivie par les garçons âgés entre 15 et 20 (19%).

Le panel se constitue majoritairement d'étudiants. Il est également important de noter que 28% d'entre eux sont lycées ou collégiens. Ce nombre important laisse supposer qu'une partie de ce panel est venu par le biais d'une sortie scolaire, ce qui confirme les liens qu'entretiennent les institutions musicales avec le système éducatif scolaire.

Concernant la fréquentation, un quart des interrogés affirment se rendre à des concerts de musique classique au moins par an mais moins de 5 fois. Ce résultat affirme l'aspect relatif de l'assiduité du public. La différence par genre est faible, puis presque autant de filles que de garçons affirment se rendre à des concerts de musique classiques (respectivement 13% et 17%). Elle est également faible chez les interrogés les plus assidus : 6 garçons et 7 filles affirment se rendre à des concerts de musique classique plus de 15 fois par an.

La corrélation entre la pratique d'un instrument et la fréquentation présente des résultats intéressants. En majorité dans le panel (65%), les musiciens sont également majoritaires parmi les interrogés fréquentant de manière assidue les salles de concerts classiques (12 sur 13) mais aussi parmi les moins assidus, puisque, parmi les 45 individus affirmant se rendre aux concerts moins cinq fois par an, 29 sont musiciens.

Contrairement aux idées préconçues exposées précédemment, le public jeune de la musique classique n'est pas essentiellement élitiste et est marquée, notamment par les facteurs du genre et de l'âge, d'une forte homogénéité. La stimulation que l'on trouve entre ces jeunes est également intéressante à souligner, puisque bon nombre d'entre eux sont venus au concert entre amis. Le modèle bourdieusien est en revanche toujours d'actualité, dans la mesure où une frange importante des interrogés ont été habitués par leurs parents à se rendre à des concerts de musique classique lorsqu'ils étaient plus jeunes. Les origines sociales illustrées par un fort taux d'individus dont les parents font partie des cadres et professions intellectuelles supérieures, témoignent de la stabilité du modèle.

II- Les jeunes et le symbole de la musique classique : perspectives, visions et alternatives dans les approches pédagogiques

La musique classique ne fait plus partie des centres d'intérêts culturels de la majorité des jeunes. Une des hypothèses qui pourrait expliquer ce phénomène est le symbole élitiste qui persiste dans le domaine de la musique classique. L'analyse sémantique réalisée au cours de l'enquête quantitative, ainsi que les théories développées par le sociologue Antoine Hennion vont dans le sens de cette hypothèse.

Pourtant, depuis le début des années 2000 en France, les initiatives à destination du jeune public sont de plus en plus importantes. Les projets des pôles chargés de ces initiatives au sein des institutions musicales sont appelés l'action culturelle. Départements récents dans les administrations des institutions musicales, l'action culturelle est aujourd'hui un acteur majeur du fonctionnement des institutions. En effet, c'est une clé donnant accès à une image moins élitiste et qui sait séduire les mécènes et les subventions publiques, à juste titre. Dans ce cas, l'action est horizontale, provenant des institutions et à destination des jeunes.

Dans cette acception, l'action verticale se traduirait par un système de « pédagogisation » de la musique provenant du système éducatif scolaire à destination des élèves. Cette action verticale est aujourd'hui en France quelque peu branlante. Inutile d'aller bien loin dans l'analyse pour illustrer ce propos, chacun a dans ses souvenirs de collèges, les cours de musique où sont enseignés le pipo et quelques chants moyenâgeux. Il conviendra dans cette partie de comprendre la pauvreté de l'enseignement musical français, probablement à l'origine du désintérêt des jeunes pour cet art.

Enfin, la dernière partie de ce mémoire portera sur un cas inédit de l'utilisation de la musique comme moyen pédagogique et social, celui de la fondation vénézuélienne El Sistema qui a su, en trois décennies, transformer le destin de milliers d'enfants du pays et d'inspirer le monde en matière de politique culturelle.

A. Vers un rejet du symbole de la musique classique ?

1) Résultats de l'analyse sémantique

L'analyse sémantique qui est incluse dans l'enquête quantitative permet de rendre compte de la vision que le jeune public a de la musique classique et de ses espaces consacrés.

En effet, le questionnaire contient deux questions (n°18 et n°19) interrogeant sur les qualificatifs attribués à la musique classique et aux salles de concerts.

J'ai souhaité ici ne pas influencer les interrogés pour ne pas biaiser les résultats et ainsi déceler les adjectifs « top of mind », soit les premiers mots qui leur sont venus à l'esprit.

Il est d'abord intéressant de souligner que l'enquête présente tout d'abord un nombre important de non réponse. Sur 600 adjectifs attendus, (3 étaient demandés pour la musique ainsi que pour espaces consacrés), 394 ont été recensés puis triés par ordre alphabétique. Cet aspect de l'enquête pourrait démontrer une certaine difficulté à exprimer ce que la musique classique et ses lieux font ressentir.

Concernant la musique classique, la plupart des adjectifs évoqués par les enquêtés émane du champ lexical de la tranquillité et de l'émotion. En effet, le panel estime en majorité que la musique classique est « reposante », « relaxante », les adjectifs ayant été 15 fois. Les adjectifs « belle » et « émouvante » ont été cités 14 fois. Viennent ensuite les qualificatifs « grandiose » cité 9 fois, « apaisante » cité 8 fois, « riche » cité 8 fois et « puissante » cité 6 fois. De ces résultats sémantiques émane une vision plutôt positive de la musique classique. Le public jeune de la musique classique n'évoque pas vraiment l'aspect élitiste qui émanerait de la symbolique de cet art. Par ailleurs, l'aspect reposant et esthétique évoqué par les interrogés incite à se demander pourquoi la musique classique ne fait-elle pas plus consensus auprès des jeunes.

La question des lieux consacrés présente des résultats différents. L'adjectif le plus cité pour les qualifier est « beaux », cité 16 fois, suivi de « grandioses » cité 13 fois. Viennent ensuite les adjectifs « classes », « historiques », « impressionnants », « majestueux », chacun cité 8 fois. Cet ensemble d'adjectifs amène à penser que les espaces consacrés à la musique classique sont perçus comme des espaces imposants, immenses et symboliquement forts de par leur historicité. À la vue de ces résultats, il semblerait que les espaces dédiés à la musique classique soient considérés comme des forteresses prestigieuses dont l'entrée, symbolique et matérielle, n'est pas accessible à tous. Des adjectifs moins cités mais plus variés accentuent cet aspect. Certains interrogés ont qualifiés les lieux consacrés à la musique classique de « snobs », « vieux », « sérieux », « bourges », « chers », « prestigieux ». L'hypothèse qu'il serait possible de tirer de ces résultats pourrait indiquer que les salles de concerts sont victimes d'une image quelque peu pessimiste chez le jeune public, une image élitiste et bourgeoise qui pourrait s'avérer être une cause du scepticisme des jeunes quant à la consommation de la musique de classique et la venue dans ses espaces consacrés.

2) La théorie de la croyance

Pour mieux comprendre les préférences des jeunes en matière de consommation musicale, une étude comparative sur deux types de concerts pourrait apporter des éléments de réponse. Dans *La Passion Musicale*, Antoine Hennion propose une analyse des comportements et des codes adoptés par les individus à l'occasion de deux spectacles en apparence très différents : un concert de rock au Zénith et une représentation d'*Elektra* de Richard Strauss à l'Opéra.

Hennion part du postulat qu'il est difficile de définir l'objet de la musique car il est impossible à fixer. Il est fuyant. Les sciences sociales, au contraire, se fondent sur un objet déjà construit, composé par les acteurs tels que les œuvres d'art, et cherchent à savoir si ceux-ci sont des symboles, et si oui, symboles de quoi. Analyser la musique sous le prisme de la sociologie semble donc être une tâche difficile à accomplir.

De fait, les travaux de Hennion vont s'appuyer sur une approche aussi sensible et émotionnelle que sociologique. En se rendant à l'Opéra puis à un concert de rock, il rend compte de la dimension émotionnelle que le spectacle provoque chez le public et cette dimension complète les théories bourdieusiennes : les outils que les institutions de socialisation apportent aux individus ne sont pas les seules causes des pratiques culturelles. En allant à tel ou tel spectacle, l'individu va y chercher quelque chose qui transcende cette dimension.

Malgré ces limites d'analyse, Hennion parvient à apporter des informations relatives aux préférences que le jeune public met en avant dans sa consommation de concerts.

Tout d'abord, Hennion développe les différences et les similitudes des deux concerts. Parmi les éléments communs à l'Opéra et au Zénith, Hennion cite des éléments ayant trait à l'espace : une scène éclairée, une salle plongée dans le noir, les regards des spectateurs qui se croisent et se scrutent. De plus, les influences qui ont poussé le spectateur sont communes pour les deux lieux. Ces lieux sont clos. Les gens sont venus de manière sélective, en payant cher (au Zénith comme à l'Opéra, le coût des places peut être très élevé), écouter et voir ce qu'ils aiment : la scène, les applaudissements, les lumières. A l'Opéra comme au Zénith, les artifices du spectacle sont présents et les publics respectent les codes précis qui leur sont propres. Par ailleurs, il y a un aspect technique inhérent au spectacle dans chacun des deux lieux.

Cet aspect soulève néanmoins des différences car ces aspects techniques sont nettement plus visibles au concert du Zénith qu'à la représentation d'*Elektra*. La technologie fait partie du

spectacle de la musique contemporaine : projecteurs de lumière, amplificateurs de son... L'opéra met plus en avant l'aspect esthétique des décors. Parmi les différences, Hennion évoque le comportement des spectateurs. A l'Opéra, le public agit de manière passive, il reçoit le spectacle. Le lien entre la scène et la salle est unilatéral. Au contraire, au Zénith, pour les concerts de rock notamment, la scène est une scène vide, si l'on considère, comme Hennion, la scène d'Opéra comme un autel. Le public et la scène ne font qu'un. Autrement dit, les différences entre les deux types de spectacle s'observent par les modifications opérées par le spectacle sur les frontières entre les corps : le rock fait participer le spectateur. Mieux encore, le public devient acteur, il monte sur scène, faisant de chaque entité qui le compose un double de la vedette. L'opéra contient les corps des spectateurs, ils ne s'animent pas pendant le spectacle. Ils explosent néanmoins au travers des cris et des applaudissements à la fin des grands airs. « Toute l'ascèse est une puissante technique d'expulsion de l'esprit vers les lumières de la scène », ajoute Hennion.

La nécessité des concerts est donc claire. Il permet à l'auditeur de ressentir la musique car il ne fait pas que l'entendre ; il la fait voir et sentir. Pour ceux qui pratiquent d'un instrument, cette approche de la musique est indispensable car elle permet de rendre compte de la difficulté d'un morceau – par difficulté, il faut entendre physique. C'est la tourmente de l'interprète dans les passages virtuoses (certaines œuvres de Liszt tirent d'ailleurs leur réputation des douleurs physiques qu'elles provoquent chez le pianiste).

L'ensemble de ces observations sur des phénomènes collectifs ramène Hennion à la théorie de la croyance. En d'autres termes, les individus se rendant au spectacle, quelque soit le genre, sont aveuglés par la ferveur qu'ils entretiennent et aspirés par les artifices mis en place. Ils croient ce qui se passe sur scène. Hennion, dans la position du sociologue détaché de toute ferveur, relève ces artifices et ressent une sorte de dégoût pour ces *pratiquants* qui l'entourent et qui appliquent, aveuglement, les codes que la scène leur dicte.

L'opéra, la musique savante, est peut-être une religion trop obsolète pour les jeunes générations. Mozart, Verdi, Beethoven, figurent peu ou prou dans leur panthéon d'idoles. Le temple de Garnier et de Pleyel s'est progressivement déplacé vers des lieux plus grands, plus spectaculaires, plus imposants : Bercy, le Zénith, le Stade de France, où, comme le langage courant les décrit, sont vénérés les dieux de la pop, de la soul, du rock.

Enfin, Antoine Hennion évoque différents éléments inhérents à la scène rock s'apparentant à la notion de foule. Il y a un aspect de mouvement nettement plus prégnant qu'à l'Opéra : l'artiste qui demande au public de taper dans les mains, ou de répéter un couplet. Ces mouvements peuvent aller plus loin, surtout dans les concerts de rock : les

pogos et le déchaînement des fans. Il se dégage une force collective qui se ressent à l'échelle individuelle et qui peut provoquer de violentes réactions. Le public de l'Opéra, lui, retient cette violence car ses codes résident dans la contrainte et non dans le lâcher-pris du corps et des émotions. Dans le cas de la représentation d'*Elektra*, ce comportement semble paradoxal dans la mesure où le texte de l'œuvre est totalement fondé sur la thématique de la violence et du sang, mais le spectateur, aspiré par la mise en scène, semble avoir oublié la signification et le poids des mots. La violence collective, explicite dans le texte, est tue par le public, intériorisée et jugulée et cette maîtrise des émotions peut aussi susciter le plaisir.

3) Le public de la musique classique : un public définitivement élitiste ?

Aux vues de cet ensemble d'informations, la question de l'élitisme du public de la musique classique se pose. Après tout, peut-être que la nature profonde de ce public si particulier est de l'être. Après tout, la volonté de la classe bourgeoise du XIX^e siècle de vouloir se distinguer au travers de l'appropriation des arts savants a peut-être un impact intouchable et immuable qui perdurera des décennies entières ? L'idée que l'opéra et la musique classique soient des arts destinés à l'élite mais pas aux jeunes, et encore moins aux franges les plus modestes de la société n'est peut-être pas qu'une idée préconçue.

Par ailleurs la question du prix des places de concerts est omniprésente dans les esprits des administrations des institutions musicales. Le prix des places détermine clairement le public. Les salles de concert et les Opéras ont depuis le début des années 2000 fait de multiples efforts sur la question afin de rendre la musique savante accessible au plus grand nombre. Les abonnements sont d'ailleurs une formule qui permet aux individus d'obtenir des places à des prix raisonnables et d'en faire profiter leurs proches. Néanmoins, les institutions musicales ne peuvent établir une gamme tarifaire sans contraintes. Les cachets des artistes invités peuvent atteindre des sommets et les concerts d'ouverture et de fin de saisons sont souvent plus chers. Il existe cependant des moyens pour mettre en place une tarification plus raisonnable, c'est le cas notamment des co-productions.

Ainsi, le prix des billets marque, avec les questions de pédagogie et d'éducation, une nouvelle barrière à la quête des nouveaux publics. Et même si les places de concerts étaient plus abordables, le public n'en serait pas nécessairement différent. Le problème du renouvellement du public n'est pas simplement financier, il est aussi culturel. Comme nous avons pu le voir précédemment, la musique classique n'est au centre des préférences musicales des jeunes. Les

évolutions des modes et conditions de vie évoluant, les technologies foisonnantes, la musique classique n'est pas vectrice d'un consensus culturel.

Faire perdurer le goût pour la musique classique et conquérir de nouveaux publics ne semble donc pas devoir passer par le ministère de l'Éducation nationale mais par une multiplication d'interventions décentralisées. Les démarches extérieures n'ont pas d'ambition quantitative mais plus qualitative. L'idée n'est pas de remplir les salles, qui le sont déjà, mais plutôt de faire venir le « grand patron aussi bien que l'employé, le retraité aussi bien que l'étudiant »⁶⁷.

B. Faits culturels, éducation musicale et renouvellement des publics

1) Système éducatif et facteurs culturels : des freins à la consommation de la musique classique ?

La question de la transmission de la culture musicale aux plus jeunes mêlent entre elles les notions de culture, d'éducation et de politique. En effet, le facteur culturel limite les actions politiques en faveur de la musique classique en France. Force est de constater que la musique classique entre nettement moins dans l'héritage culturel français que dans celui de l'Allemagne, de l'Espagne ou de l'Italie. C'est ce que le Président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris, Pierre Joxe, explique :

« Si on prend le cas de l'Allemagne on peut presque dire qu'il n'y a pas de littérature avant le XIX^e siècle. Goethe et Schiller créent la langue et la littérature allemande. En plus, il y a le rôle de Bach et de tous ceux qui étaient autour de lui, qui sont fondateurs d'une région marquée par la Réforme. Il y a par conséquent une sorte d'interpénétration entre la musique, la religion, la vie collective et la germanité, puisque les chorales de Bach sont en allemand (...) Je ne dis pas qu'il n'y a pas de culture littéraire allemande mais lisez la biographie de Goethe, ses parents étaient imprégnés de la culture littéraire française. Le *background* de la littérature allemande est animé par la musique. En Italie aussi, la musique classique romantique est très présente. Mais il faut bien avouer que la culture musicale en France est avant tout européenne. »⁶⁸

Par ailleurs, la musique classique est un art probablement plus difficile d'accès que d'autres comme le théâtre ou le cinéma. Cet aspect n'est uniquement valable pour les catégories sociales les moins défavorisées. Chahinez Razgallah, responsable du service de l'action culturelle de l'Orchestre de Paris le rappelle en témoignant de son expérience :

⁶⁷ Formulation empruntée à Pierre Géraudie, journaliste pour Aparté.com - <http://www.xn--aparte-fsa.com/2012/07/quand-l%E2%80%99opera-s%E2%80%99interroge-sur-son-public/>

⁶⁸ Entretien avec Pierre Joxe

« Je suis allé donner des conférences à Dauphine à des étudiants en Master 2 qui demandaient si Francis Poulenc avait des liens avec Rhône Poulenc. En revanche, il y a une plus grande habitude à aller au musée, le sens visuel est plus facile. On parlera plus de peintures que de musique. Et puis on est dans une autre époque. On ne va plus jouer aux cartes à l'opéra. »⁶⁹

Il est donc aisément compréhensible dans cette optique culturelle que les pouvoirs publics n'insiste pas sur l'éducation musicale en France, au moins dans le domaine scolaire. Car il ne faut en effet pas perdre de vue que la musique classique est un des arts les plus subventionnés par les pouvoirs publics. Pierre Joxe, insiste sur le fait que, sans le soutien de l'Etat, l'offre symphonique serait considérablement réduite :

« Un concert de musique classique en France, c'est de façon directe ou indirecte payé en partie par les spectateurs, en partie par les politiques, donc c'est une création non pas artificielle mais ce n'est pas une chose commerciale (...) Quand vous payez un billet pour aller écouter l'Orchestre de Paris à la Salle Pleyel, vous payez une partie, vous participez aux frais, mais sans interventions publiques, ce concert n'a pas lieu. »⁷⁰

2) La notion d'action culturelle et le cas des activités de l'Orchestre de Paris

Il est intéressant de s'interroger à ce stade sur la notion d'action culturelle, aspect des politiques des institutions musicales, plusieurs fois évoquées au cours de ce travail. L'action culturelle est une notion vaste qui trouve plusieurs définitions. Jacques Duhamel, ministre des Affaires Culturelles auprès de Malraux, énonce trois acceptations. Il y a tout d'abord celle de Malraux : « Rendre accessible au plus grand nombre les œuvres capitales de l'humanité ». Une autre définition indique la nécessité de fournir à tous le minimum vital en matière culturelle et pas seulement au plus grand nombre. Enfin, l'action culturelle se définit également par la nécessité de permettre la création d'une élite à l'échelle locale.⁷¹

Ces définitions pose les prémices de l'action culturelle, à une époque où débute la politique culturelle en France. Aujourd'hui, la mission d'émancipation culturelle à l'échelle nationale étant plutôt bien remplie, l'idée d'action culturelle prend de nouvelles directions. Dans le cadre des institutions musicales, l'action culturelle se tourne principalement vers les jeunes, pour justement redynamiser leur intérêt pour la musique classique. Mais les services dédiés à l'action culturelle ne se limitent pas à cette mission éducative et pédagogique. L'Orchestre de Paris est une institution musicale très active sur le plan de l'action culturelle. Au cours de la saison 2010-2011, ce sont près de 50 000 jeunes qui ont participé à un

⁶⁹ Entretien avec Chahinez Razgallah

⁷⁰ Entretien avec Pierre Joxe, le 26 mai 2012.

⁷¹ A-E VALETTE, *Représentations et définitions de la culture dans le débat entre action culturelle et action socio-culturelle*, mémoire de fin d'étude, septembre 2001

programme d'action culturel ou scolaire sur plus de 30 activités. Parmi les activités les plus importantes, on trouve:

- Le programme Les écoles et l'Orchestre, qui offre la possibilité aux classes de venir découvrir l'Orchestre en répétition, en coulisse et en concert. Dans le cadre de ces programmes, des concerts sont préparés et adaptés pour les élèves du primaire et du collège. A cette occasion, des récitants, des acteurs et des pédagogues sont mobilisés pour rendre le concert ludique et accessible aux plus jeunes.
- Une mise à disposition pour les professeurs un certain nombre de documents pédagogiques.
- Les concerts en famille sont également adaptés pour les plus jeunes. Ils reprennent des extraits des concerts symphoniques de la semaine dans un cadre qui se veut familier des petits auditeurs.
- Le programme L'Orchestre dans sa Cité a une vocation pédagogique doublée d'une vocation sociale. En partenariat avec des associations parisiennes, l'Orchestre de Paris s'implique dans la venue en aide aux publics les plus fragilisés. L'Orchestre est notamment en partenariat avec la Fondation La Vie au Grand Air, une structure accueillant dans ses établissements des enfants et des adolescents confiés par les services sociaux ou par des juges des enfants en raison de difficultés familiales. L'Orchestre fait ainsi découvrir aux jeunes du centre de Verrières-le-Buisson (Essonne), la musique classique tout en les faisant participer à diverses activités : invitation à des concerts Salle Pleyel ou dans le cadre de tournées auxquels ils participent (Athènes en 2010, Vienne en 2011, Aix-en Provence en 2012), ateliers de pratique instrumentale et concerts de musique de chambre sont organisés au Centre de Verrières sur la saison.
- L'Académie, créée en 2003 sur l'initiative de Christoph Eschenbach a pour principe de développer les accès à la formation au métier de musicien d'orchestre. Pour se faire, l'Orchestre de Paris s'associe aux principaux centres de formations de la capitale : le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (Conservatoire de Paris CNSMDP), le Conservatoire à rayonnement régional de Paris (CRR) et le Pôle Supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB).

C'est donc un ensemble de projets originaux qui sont animés par les services d'action culturelle. Ces projets sont souvent plus qualitatifs que quantitatifs mais ne perdent pas en efficacité car en touchant quelques élèves, dont une partie est issue de milieux défavorisés, les familles et les proches se retrouvent eux aussi touchés par ces actions et découvrent, par le biais de l'élève, le répertoire classique.

L'Orchestre de Paris n'est pas le seul orchestre symphonique à mettre en place des programmes d'action culturelle. Au contraire, la majorité des institutions musicales de l'Hexagone ont mis en place ce type de dispositif. Dans le domaine de la musique, la question de l'éducation serait donc marquée par un glissement qui consisterait à compléter les enseignements du collège avec des actions mises en place par les institutions musicales.

C. Une approche inédite de la musique classique au Venezuela : El Sistema

« Tout ce qui est bon, louable et noble, doit pouvoir être reproduit. Sinon ce ne serait pas vraiment bon et noble. Alors, ce qui est bon et noble pour un enfant pauvre doit l'être pour tous les enfants pauvres. Ainsi, nous devons comprendre que nous avons la responsabilité de reproduire indéfiniment notre labeur. Mais pas que pour nous, tous les artistes doivent lutter dans leur domaine, que ce soit le théâtre, la danse ou la littérature. »

Jose Antonio Abreu

En 1975, au Venezuela, sous l'impulsion du compositeur José Antonio Abreu, né El Sistema. D'abord un petit orchestre, c'est aujourd'hui une fondation d'ampleur nationale. En plus de 35 ans d'existence, José Antonio Abreu est parvenu à faire de la musique une école de vie sociale. Souhaitant se détacher de l'éducation élitiste, il a mis en place un dispositif éducatif inédit, basé sur le principe d'immersion de jeunes (très) défavorisés dans « un bain où ils n'ont pas pied », celui de la musique orchestrale.

Après avoir achevé ses études à la prestigieuse Julliard School de New York, José Antonio Abreu retourne au Venezuela et devient directeur d'une école de musique dans un bidonville de Caracas. Dans cette école, les enfants sont accueillis 6 heures par jour à partir de trois ans. Aujourd'hui, ce sont 300 000 jeunes qui sont passés par ce programme, autant d'individus extirpés des gangs, de la drogue et des autres dangers qui sont la triste composante de bien des quartiers des villes vénézuélienne. Bien au delà de leur donner accès au savoir musicale, José Antonio Abreu a métamorphosé la vie de ces milliers d'enfants en les libérant d'un destin quasi inéluctable.

Le réseau mis en place au fur et à mesure du temps par El Sistema compte aujourd'hui 184 centres dans tout le pays appelés « nucléos ». La fondation possède également son propre orchestre, l'Orchestre national des jeunes Simon Bolivar du Venezuela, dirigé par Gustavo Dudamel. Musicien prodige, Gustavo Dudamel fut un élève de José Antonio Abreu, un miracle et un modèle pour tous les élèves d'El Sistema. Parallèlement directeur musical du Los Angeles Philharmonic, le jeune homme de 28 ans, figure emblématique du paysage contemporain de la musique classique, fait parcourir le monde aux 200 jeunes musiciens de l'Orchestre Simon Bolivar, raflant les prix et imposant un immense respect aux quatre coins du monde.

Dans un documentaire entièrement consacré à la fondation vénézuélienne, José Antonio Abreu exprime la dimension humaine et sociale de la musique :

« Le fait que la musique exprime l'invisible, l'ineffable, donne une forme de créativité particulièrement féconde. De plus, la musique marque sans doute plus profondément les humains que les autres arts (...) Nous nous battons grâce à l'art, pour unir les enfants de toute l'Amérique latine avec la musique pour idéal. Pour créer le continent voulu par notre libérateur Simon Bolivar, celui qui sera l'espoir du monde. Et la musique c'est ça : le bonheur, la paix, l'espoir, l'intégration. La force et une énergie infinie »⁷²

El Sistema a su conquérir les Vénézuéliens, un peuple profondément passionné de musique, qu'elle soit populaire, moderne ou orchestrale. Le documentaire le montre de manière explicite. Le public des salles de concerts de musique classique est très hétérogène. Ajouté à cela, il semble y avoir au Venezuela une règle naturelle, une volonté générale, d'acquis, indiquant une volonté de tout partager, même la musique. Un membre de la fondation indique, en parlant du peuple vénézuélien : « si on rit, on rit tous. Si on pleure, on pleure tous. C'est quelque chose en nous. »

Par ailleurs, une grande partie des jeunes vénézuéliens semble préférer se rendre quotidiennement au centre d'El Sistema le plus proche de chez eux plutôt que de rester chez soi devant la télévision ou de trainer dans la rue. La pauvreté dans laquelle ils vivent, les problèmes auxquels ils sont confrontés, semblent les inciter à trouver une échappatoire. Yobran Bravo, un élève d'El Sistema indique: « Je vis dans un quartier démuné. Mais j'aime bien vivre ici, car c'est ici que j'ai grandi. Il y a de la délinquance, comme partout...Mais on en a vraiment marre ! »

Bien qu'ayant trente-cinq ans, la fondation n'est pas statique. Au contraire, c'est une structure dynamique, qui se transforme et s'adapte aux circonstances toujours changeantes du monde moderne. Certains centres traduisent ce dynamisme, comme celui de La Rinconada, au cœur

⁷² *El Sistema*. Réalisé par Paul SMACZNY. EUROARTS MUSIC, 2008.

de Caracas. Accueillant des enfants de 2 à 16, le centre compte 1200 élèves dont 80% d'entre viennent de milieux très modestes. Grace aux subventions accordées par l'Etat, les parents n'ont rien à payer. Dans ce centre, on apprend les bases de la musique orchestrale et des instruments. Les plus jeunes débutent à l' «Orchestre de Papier ». Chaque musicien en herbe possède un instrument fait en papier-carton. Un professeur les positionne comme dans un orchestre et leur apprend les bases du solfège.

À Maracay, à une centaine de kilomètres au sud-ouest de Caracas, le centre récemment créé connaît une forte expansion. Pour contribuer à ce développement croissant, des entreprises du secteur privé et l'État vénézuélien financent le fonctionnement. Avec 90% des financements alloués, l'Etat est la principale source de subvention d'El Sistema. Il y a encore vingt ans, il était difficile pour la fondation de s'implanter dans les provinces du pays. Les maires ne souhaitant pas fonder et financer des orchestres d'enfants. Aujourd'hui, la fondation croule sous les demandes des localités mais aussi du ministère en charge du développement social.

Selon José Antonio Abreu, la nature fondamentale de la musique permet de créer et d'organiser des groupes sociaux, comme des orchestres et des chœurs. C'est dans ce cadre que les enfants se familiarisent avec les notions de solidarité et de travail d'équipe. La formation orchestrale donne accès à l'interaction sociale. Cette caractéristique rare engendre un processus d'insertion sociale efficace et rapide, puisque l'enfant qui suit le programme draine avec lui ses proches, sa famille et ses pairs. Pour assurer l'efficacité et la productivité de cette initiative, José Antonio Abreu souligne qu'il n'est pas nécessaire de s'appuyer uniquement sur l'intellect et l'enrichissement des connaissances. L'éducation à la sensibilité et à l'esthétique sont des enseignements primordiaux. Sensibiliser à l'esthétique, selon le maestro, assure une bien meilleure qualité de vie et permet aux jeunes de se détourner des mauvais choix.

Aujourd'hui, le monde entier s'inspire du modèle imaginé par Abreu. En France par exemple, de nombreux travaux pédagogiques mis en place par le service de l'Action culturelle de l'Orchestre de Paris s'inspire des projets vénézuéliens. D'un simple orchestre, El Sistema est devenu un modèle international en matière d'éducation musicale. Il faut néanmoins nuancer les propos. Un modèle pour le monde certes, mais un modèle qui n'est pas applicable dans toutes les sociétés. Nous l'avons vu, les conditions et les modes de vie des jeunes vénézuéliens sont difficilement comparables avec ceux des jeunes étasuniens et européens. À ce propos, José Antonio Abreu indique que l'abondance dans laquelle vivent les jeunes

occidentaux est souvent origine d'un certain ennui, voire désintérêt pour la musique classique :

« Souvent, dans les pays les plus avancés, l'excès d'abondance peut produire une sorte d'ennui, de lassitude. La vie perd de son sens, son intérêt. On a plus de défi à relever, plus de but à atteindre. La surabondance peut souvent aussi terrible que la plus extrême pauvreté. Un enfant matériel de mon pauvre s'enrichit spirituellement grâce à la musique. Et une fois que la musique lui a donné cette richesse, son esprit et son âme sont prêts pour qu'il aille de l'avant. »

Conclusion

L'étude de la relation qu'entretiennent les jeunes avec la musique classique rend compte de plusieurs éléments majeurs. Au XIX^{ème} siècle, l'apparition des formes de concerts et l'appropriation par la bourgeoisie de la musique comme symbole social distinctif marque aujourd'hui encore cette forme d'art comme une culture d'élite. Michèle Worms, créatrice de *La Lettre du Musicien*, s'insurge de la notion contemporaine de l'élitisme :

« Aujourd'hui, l'élitisme a changé de sens : il est devenu synonyme de tout ce qui fait travailler tant soit peu les neurones. La pratique de la musique, qui force à se concentrer, à étudier et réfléchir, est devenue symbole d'élitisme. Si vous pratiquez la musique au lieu de passer vos soirées sur votre blog ou sur TF1, vous faites obligatoirement partie de cette exécration élite ! »⁷³

L'image élitiste véhiculée par la musique classique est probablement l'origine de certain désintérêt des jeunes pour la musique classique. C'est en tout cas ce qu'indique l'enquête qualitative effectuée combinée à plusieurs travaux théoriques sur la question. Les institutions de la musique classique sont aujourd'hui confrontées à la modernité des modes de consommation culturelle et, comme d'autres institutions de transmission, ont du mal à s'adapter à la rapidité des changements. Les modes de consommation traditionnels de la culture n'en sont pas pour autant mis de côté. Nous l'avons vu, la forme du concert est la forme préférée des Français en matière de spectacle vivant et les sorties culturelles ne vont pas en décroissant.

Par ailleurs, des caractéristiques socio-culturelles expliquent le désintérêt des jeunes et la mise à l'écart de la musique dans le système éducatif. Nous l'avons vu, la musique classique n'est pas au cœur de la tradition culturelle française, bien plus axée autour des lettres et de la peinture. En effet, le patrimoine littéraire français est bien plus conséquent que le patrimoine musical, contrairement à l'Allemagne par exemple. Ce phénomène culturel expliquerait le désintérêt du système éducatif scolaire pour la musique et donc, du désintérêt des jeunes pour la musique classique.

Le portrait de l'intérêt des jeunes pour la musique classique n'est pourtant pas si sombre. Les faits sont à nuancer car les jeunes restent présents dans les salles de concert et continuent à pratiquer un instrument. Par ailleurs, les institutions musicales ne cessent d'imaginer de nouvelles formes pédagogiques et déploient d'importants moyens pour développer leurs actions à destinations des jeunes.

⁷³ Michèle WORMS, éditorial de *La lettre du Musicien*, décembre 2010, n°396

Par ailleurs, par manque de moyens et de temps, certains éléments analysés dans cette étude mériteraient une attention particulière et plus développée. Les profils des publics de la musique classique aujourd'hui en France n'ont pas de support d'observation. Il existe certes des travaux axés sur les publics du spectacle vivant mais il semblerait qu'aucun d'eux ne soit totalement focalisé sur ce public particulier. Une étude qualitative du « non-public » de la musique classique mériterait également d'être mise en lumière afin de déceler ce que les individus rejettent particulièrement lorsqu'il s'agit de musique classique et ainsi orienter vers eux les politiques des institutions musicales.

On peut dès lors apercevoir le rôle des institutions musicales dans la pédagogie et la transmission de la culture musicale chez les jeunes. La musique n'est probablement pas le premier souci du système éducatif français et cela se comprend tout à fait. Ce rôle éducatif et pédagogique pourrait donc être attribué aux formations musicales au travers des services d'action culturelle et le soutien des pouvoirs publics et plus particulièrement des collectivités locales.

Parallèlement, il semble important pour les institutions musicales de faire un effort d'adaptation aux attentes des nouvelles générations afin d'altérer ce symbole élitiste qui n'est finalement pas représentatif de la musique classique. Il faut le rappeler, ce sont les plus grands compositeurs qui ont écrit les morceaux plus simples et les plus accessibles. La célèbre comptine *Ah ! Vous dirai-je maman* se chante sur un air composé par Mozart et c'est un exemple parmi tant d'autres. Par ailleurs, des programmes à vocation pédagogique et sociale méritent d'être mieux soutenus par les pouvoirs publics, tels que le programme DEMOS.

Annexes

- I- Questionnaire de l'enquête p. 58
- II- Résultats de l'enquête quantitative p. 60
 - A. Tris à plat
 - B. Tris croisés
 - C. Enquête sémantique
- III- Entretien avec Chahinez Razgallah, adjointe à la directrice de la communication et responsable du service de l'action culturelle de l'Orchestre de Paris p. 63
- IV- Entretien avec Pierre Joxe, président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris p.65

23 & 24 mai 2012 – Salle Pleyel

21) Parmi ces morceaux, le(s)quel(s) connais-tu ?

- a) *Symphonie du Nouveau Monde* b) *Don Quixote, poème symphonique*
c) *Symphonie n°6 dite « Pathétique »* d) *Symphonie n°1 dite « Titan »*
e) *Coriolan* f) *Le beau Danube bleu*

22) Peux-tu citer les trois que tu préfères ? (par ordre de préférence)

- 1-
2-
3-

23) Peux-tu associer le compositeur de chacune de ces œuvres ?

- a) b) c) d) e) f)

24) Ton œuvre classique préférée (hors des précédents choix)

25) Connais-tu le projet de la Philharmonie de Paris ?

- oui non

26) Si oui, comment en as-tu pris connaissance ?

27) Que penses-tu de ce projet ?

28) Qu'attends-tu de ce projet ?

- -
-

29) Quel âge as-tu ?

30) Tu es : Un garçon Une fille

31) Code postal du lieu d'habitation :

32) Quelle est ta catégorie socio-professionnelle ? (si tu es étudiant, coche « sans activité professionnelle »)

- Agriculteur Artisan, commerçant, chef d'entreprise
 Cadre, profession intellectuelle supérieure Professions intermédiaires
 Employés Ouvrier
 Retraité Sans activité professionnelle

33) Si tu as coché « sans activité professionnelle », es-tu :

- Etudiant Université : préciser
- Ecole de commerce : préciser
- Ecole d'ingénieur : préciser
- Autre : préciser

Quel est ton niveau d'études ? BAC +

- Chômeur
 Autre : préciser

34) Quelle est la catégorie socio-professionnelle de tes parents ?

- Agriculteur Artisan, commerçant, chef d'entreprise
 Cadre, profession intellectuelle supérieure Professions intermédiaires
 Employés Ouvrier
 Retraité Sans activité professionnelle

Si tu acceptes d'être éventuellement recontacté(e) dans le cadre de mon étude, merci d'indiquer :

Ton adresse mail :@.....

Ton numéro de téléphone :

Merci d'avoir participé à cette enquête et d'y avoir consacré du temps !
N'oublie pas de déposer ce questionnaire au guichet « accueil invités »

II- Résultats de l'enquête quantitative

A. Tris à plat

Genre		BAC +1	7
Hommes	41	BAC +2	7
Femmes	52	BAC +3	10
N/D	7	BAC +4	10
TOTAL	100	BAC +5	18
Moyennes d'âges		BAC +6	3
entre 15 et 20 ans	37	N/D	15
entre 20 et 25 ans	26	Habitude de se rendre au concert avec les parents	
entre 25 et 30 ans	21	Oui	47
Venue au concert		non	44
Pairs	51	N/D	9
Famille	9	Si oui, fréquence	
Couple	12	Très souvent	3
Seuls	11	souvent	14
Autre (cadre scolaire)	8	occasionnellement	27
N/D	9	rarement	3
Découverte de la musique		CSP PARENTS	
Parents	37	Agriculteur	2
Amis	3	Cadre et P.I.S	49
Instrument	24	Employés	10
Moi-même	19	Retraités	3
N/D	7	Artisan, commerçant, chef d'entreprise	11
fréquentation des concerts depuis septembre 2011		Professions intermédiaires	8
plus de 25	5	Ouvrier	
entre 25 et 15	7	Sans activité pro	2
entre 15 et 5	36	N/D	15
moins de 5	30	Communication envers le jeune public	
premier de la saison	15	oui	69
N/D	7	non	19
Pratique d'un instrument		N/D	12
oui	66	Comment as-tu connu ce concert / influence	
non	28	Abo	13
N/D	6	Brochure	7
temps de pratique		parents	4
entre 0 et 5 ans	6	amis	15
entre 5 et 10 ans	18	hasard	4
plus de 10 ans	40	site OP	6
N/D	2	AUTRE	4
Niveau d'étude		Lycée/école	11
Collégien	3	N/D	4

B. Tris croisés

Tableau 1. La répartition des âges par genre.

	Hommes	Femmes	Total
Entre 15 et 20 ans	19	18	37
Entre 20 et 25 ans	8	20	28
Entre 25 et 30 ans	8	17	25
Total	35	55	N/D 10

Tableau 2. Fréquentation des concerts.

	Au moins une fois par semaine	Au moins une fois par mois	Au moins une fois par an	Moins d'une fois par an
Plus de 25	4	1		
Entre 25 et 15	1	5	2	
Entre 15 et 5		21	13	1
Moins de 5		2	25	2
Premier de la saison			9	5
N/D 9				

Tableau 3. Répartition des genres et des âges par fréquence.

	H 15-20	H-20-25	H-25-30	F 15-20	F 20-25	F 25-30
Plus de 25	2				2	1
Entre 25 et 15	2	1	1	1	2	1
Entre 15 et 5	6	2	4	10	6	6
Moins de 5	6	4	3	4	8	5
Premier de la saison	3	1		3	2	4
N/D 10						

Tableau 4. Répartition des fréquences par rapport à la pratique d'un instrument.

	H pratique	H ne pratique pas	F pratique	F Ne pratique pas
Plus de 25	2		3	
Entre 25 et 15	4		3	1
Entre 15 et 5	7	7	17	5
Moins de 5	9	5	12	6
Premier de la saison	4		4	5
N/D 10				

Tableau 5. Répartition des fréquences par au niveau d'études.

	Collège	Lycée	Bac +1	Bac +2	Bac +3	Bac +4	Bac +5	Bac +6
Plus de 25		1	1				3	
Entre 25 et 15		2	1		1	2	1	1
Entre 15 et 5	2	10	3	5	2	1	8	
Moins de 5	1	3	2	2	6	6	4	1
Premier de la saison		8		1	1	1	2	1
	N/D	14						

C. Enquête sémantique

En trois adjectifs, comment qualifierais-tu la musique classique ?

- **Tableau 6.** Qualificatifs de la musique classique.

N/D	83
APAISANTE	8
BELLE	14
EMOUVANTE	14
GRANDIOSE	9
PUSSANTE	6
REPOSANTE/RELAXANTE	15
RICHE	7

-

- *En trois adjectifs, comment qualifierais-tu les lieux consacrés à la musique classique (Pleyel, Garnier, etc.) ?*

Tableau 7. Qualificatifs des salles

N/D	123
ACCUEILLANTS	6
AGRÉABLES	5
BEAUX	16
CHIC	5
CLASSE	8
GRANDIOSE	13
HISTORIQUE	8
IMPRESSIONNANTS	8
MAGIQUE	5
MAJESTUEUX	8
PRESTIGIEUX	7

III- Entretien avec Chahinez Razgallah, adjointe à la directrice de la communication et responsable du service de l'action culturelle de l'Orchestre de Paris

Quel est votre avis quant à la survie de la musique classique ?

C'est une des raisons pour lesquelles on voit de plus en plus d'orchestres qui s'investissent à destination du public amateur. Parce qu'ils se rendent compte aussi que c'est pas grâce à eux que les salles de concerts peuvent être pleines.

À quel orchestre pensez-vous ?

L'année dernière, l'Orchestre National de France qui a eu une résidence à Aix-en-Provence. Ils ont monté un projet pour les familles. Ainsi, les personnes ayant un lien de parenté entre eux pouvaient postuler. Il y a eu un grand-père avec ses deux petites filles, une grand-mère avec sa fille etc. qui avaient à un moment donné dans leur vie commencé un instrument de musique mais qui ont arrêté de jouer. L'Orchestre leur offrait la possibilité de monter un orchestre et de jouer au Grand Théâtre d'Aix-en-Provence.

Comment ça s'est organisé ?

Pour postuler, ils devaient écrire une lettre de motivation de indiquer pourquoi ils souhaitent reprendre l'instrument. Une fois que les musiciens ont été sélectionnés, des musiciens de l'ONF venaient régulièrement à Aix-en-Provence pour les faire répéter. Il a fallu aussi adapter les partitions des « tubes » de la musique classique pour les rendre accessible à tous. Ce lien entre les musiciens et les amateurs a créé un formidable noyau. Les gens étaient hyper heureux de se retrouver et du coup ils ont énormément échangé avec les musiciens. J'ai eu l'occasion de dîner avec les musiciens qui participaient au projet et ils m'ont dit que ça a avait été un super moment d'échange. Et en fait, chacun découvrait la vie de l'autre : tu avais un médecin qui parlait de sa journée de boulot au musicien et en même temps il était heureux d'écouter le musicien parler de son emploi du temps etc.

Il y a eu ce concert au Grand Théâtre mais après, tous les gens qui ont participé au projet ont souhaité assister aux représentations de l'ONF parce que l'orchestre qu'ils avaient en face d'eux n'étaient plus du tout anonyme, et ça c'est une chose fondamentale pour les amateurs. Et en plus, ce projet a donné envie à tous ceux qui avaient arrêté la pratique de l'instrument, de recommencer.

Que pensez-vous de ce genre d'actions ?

Je suis persuadée que c'est typiquement ce genre de programme qui fera que les salles ne seront jamais désertes, si on continue ce genre d'actions.

Mais ces actions requièrent énormément de moyens, non ?

Pas tant que ça. Et nous avons un budget alloué par l'administration. Et énormément de projets sont mécénés. Parfois, on a l'impression de se focaliser sur un petit groupe de personnes, qu'on n'œuvre pas pour le plus grand nombre, mais l'occasion m'a été donnée de voir que, quand on fait ce genre d'action ciblée, on peut voir à quel point ça peut impacter les jeunes. J'en revois certains, quelques années plus tard, soit à la fête de la musique, soit dans les salles de concerts et qui venaient spontanément me saluer, et d'autres, à cause d'un projet, se sont retrouvés à travailler dans le milieu musical. Ça a même suscité des vocations, j'ai retrouvé certains jeunes qui étaient devenus régisseurs, d'autres stagiaires dans institutions culturelles.

Pourquoi la musique classique demande un tel effort en matière pédagogique ?

Parce que c'est difficile. Et ce n'est même pas une question de milieu social. Je suis allé donner des conférences à Dauphine à des étudiants en Master 2 qui demandaient si Francis Poulenc avec des liens avec Rhône Poulenc.

En revanche, il y a une plus grande habitude à aller au musée, le sens visuel est plus facile. On parlera plus de peintures que de musique. Et puis on est dans une autre époque. On ne va plus jouer aux cartes à l'opéra.

Que pensez-vous du rôle de la musique classique à l'école ?

Je pense qu'il y a un réel problème. Surtout lorsque l'on voit la place du professeur de musique. Ce n'est pas une matière essentielle, si tu n'as pas la moyenne en musique, ce n'est pas grave, alors que pour moi, c'est comme le sport, c'est une discipline très importante pour l'équilibre et l'épanouissement des enfants. Si tu as un prof qui lutte dans la hiérarchie, avec le bon vouloir des élèves et avec les parents, ça peut pas vraiment fonctionner. Je me souviens, il y a plus d'une dizaine d'années maintenant, j'avais fait un projet avec des classes élémentaires où j'avais proposé initiation à l'opéra autour de *La Traviata*. J'avais monté un livret explicatif pour les élèves et l'idée c'était que les élèves travaillent de janvier à juin avec leurs instituteurs sur ce dossier. J'ai travaillé avec une dizaine d'école et quand tu travailles comme ça, quand tu mets le temps, tu travailles 45 minutes par semaine sur six mois, le jour de la générale, jamais je n'avais vu ça, c'était plus calme que d'habitude, qu'une représentation pour adulte. A la fin, certains élèves connaissaient par cœur les œuvres en italien.

L'école peut avoir son rôle mais on doit lui donner les moyens pour le remplir. On l'a fait dans une ville, mais il faudrait le faire à plus grande échelle.

Qu'est-ce que le programme DEMOS ?

C'est le Conseil de la Création Artistique, qui n'existe plus depuis ans, qui l'a mis en place. Le but de ce Conseil était de mettre en place des programmes expérimentaux avant de les modéliser. C'est Laurent Bayle qui est à l'origine du projet et s'est grandement inspiré du programme vénézuélien El Sistema en l'adaptant à la société française. En partenariat avec l'Orchestre Divertimento et l'aide de pédagogue, les musiciens de l'Orchestre de Paris se sont rendus dans des quartiers sensibles pour faire découvrir leur instrument pendant trois ans. Puis à la fin de chaque saison, un concert est organisé à la Salle Pleyel.

IV- Entretien avec Pierre Joxe, président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris

Quelle est la position des pouvoirs publics par rapport à la musique classique ?

A travers la France, vous savez, j'ai été député de province. J'ai été président du conseil régional de Bourgogne, et puis j'ai arpenté la France, ce sont les collectivités locales qui jouent un grand rôle dans la formation musicale des enfants, des adolescents, dans l'existence de la musique classique en particulier, car l'Etat en France intervient très peu, à la différence de certains pays où l'éducation musicale est une partie importante de l'éducation. J'ai été moi-même collégien en Grande-Bretagne, la musique fait partie de l'éducation. Mais heureusement les collectivités locales jouent un très grand rôle : les communes, les départements, les régions... surtout les régions. Alors c'est une caractéristique française. Cependant l'Etat intervient en aidant à ça. Les orchestres régionaux n'existeraient pas évidemment sans l'Etat. Il y a des orchestres régionaux : l'Orchestre des Pays de la Loire, de Strasbourg, ce sont des orchestres qui se promènent...

Dans le cas de la région parisienne, on est peu gâtés. Parce qu'il y a Paris qui intervient de façon massive, Paris a l'Orchestre de Paris en cotutelle avec l'Etat, Paris a l'Ensemble Orchestral de Paris et Paris possède plusieurs théâtres, comme le Châtelet, qui jouent un rôle musical important ; donc la ville de Paris intervient massivement. En plus il y a la région Île-de-France, avec l'orchestre régional qui tourne autour de la région et évidemment il y a l'Etat qui apporte un complément conséquent. Paris est également intervenu dans le rachat de Pleyel donc c'est un cas exceptionnel.

Dans le projet de la Philharmonie où on retrouve les trois acteurs : la ville, l'Etat et la région Île-de-France. Donc curieusement, alors que l'Etat intervient très peu dans la formation musicale, l'Etat intervient très fortement sur Paris. Mais là encore, la ville joue un rôle majeur : il y a beaucoup d'écoles primaires où l'éducation musicale est très bonne parce qu'il y a des intervenants payés par la Ville de Paris. La principale critique qu'on puisse faire, mais elle n'est pas imputable aux élus, aux départements, qui est due à une culture française, où la musique n'est placée dans la catégorie des connaissances que l'on doit avoir. Le sport, l'éducation physique fait partie du programme, la musique non. C'est très malheureux. Ça correspond à un autre phénomène curieux, c'est qu'en France les hommes politiques en général sont sourds. C'est pour ça qu'ils ne vont pratiquement jamais aux concerts. Je suis un des rares hommes politiques à être allé aux concerts : il y a Giscard d'Estaing, il y a (Jacques) Toubon, qui a été ministre de la culture... bon il y en a quelques autres mais très peu. Lang jamais, Mitterrand jamais, Chirac jamais, Sarkozy jamais. C'est un phénomène bizarre et c'est très malheureux.

C'est quelque chose que j'ai du mal à concevoir car la culture musicale en France est quand même forte...

Non. Elle est limitée à un très petit nombre.

Mais on a un patrimoine tout de même conséquent.

Oui, mais il n'est pas partagé, c'est très malheureux.

J'étais au collège en Ecosse quand j'avais 16 ans. En arrivant dans ce collège, le collège George Watson, il y avait sept orchestres. Il a l'orchestre symphoniques des petits, l'orchestre symphoniques des moyens, l'orchestre symphonique des grands, un orchestre d'harmonie des débutants, un orchestre d'harmonie des bons et il y avait deux ensembles de *bagpipes* (cornemuses). Vous vous rendez compte ? Il y avait à peu près 1500 élèves dans ce lycée. Et il y avait une petite pièce avec un piano, et tout le monde pouvait y aller pour faire de la musique (...) Il y avait de la musique tout le temps ! En Allemagne, c'est pareil. la France est une exception malheureuse et tous les ministres de l'Éducation Nationale que j'ai essayé de convaincre n'ont jamais voulu ou pu arriver à ça. Mais ça peut changer et je le dis, d'une certaine façon, l'Orchestre de Paris a commencé à développer, Bruno Hamard en particulier, à développer les concerts pour des jeunes, pour les enfants, destinés à eux, en choisissant le répertoire évidemment, les horaires, et la durée, des concerts courts. Et l'expérience prouve que, hein, ça marche très bien, que les gosses sont enchantés, que beaucoup d'entre c'est la première fois qu'ils entendent et voient... et voient un orchestre symphonique, ils en sont ravis, ça les impressionne, ça les amuse, ça les intimide, et souvent je me dis c'est la première fois en espérant que c'est pas la dernière, et on a plusieurs fois fait des tests en demandant leurs réactions, il y a eu des cahiers entiers, c'est émouvant ! Tout enfant, si on le met en contact avec la musique, sauf exception, ils ont les mêmes réactions que les enfants qu'on met en contact avec la pâte à modeler, ou avec des crayons de couleurs, donc les arts plastiques, les arts graphiques, la musique, ce sont des choses dans lesquelles ils entrent à leur façon, et si on les aide, ils y entrent à un certain niveau, et si on les aide pas, ils écoutent la radio. Et plus, l'expérience prouve qu'il y a une capacité de créativité chez les jeunes, de

s'organiser en groupe des réaliser des trucs qu'on aime ou qu'on n'aime pas mais qui sont des expressions musicales indiscutables... C'est un problème politique, un problème de politique culturelle que depuis des années je me déssole de ne pas faire beaucoup avancer.

Quand j'étais président du conseil régional de Bourgogne, j'avais monté un programme autour de la musique, très simple : tout ensemble, tout forme musicale, en Bourgogne, une centaine de sociétés de musique, tout instrument qu'elle achète, la région paye la moitié. Alors pas de Steinway, mais un Yamaha de très bonne qualité. On appliquait deux conditions, avec un jury composé de professionnels de la musique : que ce soit un ensemble reconnu comme existant et deuxièmement, les instruments devaient être neufs de qualité moyenne, bonne ou d'occasion, mais pas de la camelote. L'impact que ça a eu est extraordinaire, parce que ça encourage, souvent ce sont des bénévoles dans le fond des campagnes qui enseignent la musique aux enfants, ce sont souvent des musiciens amateurs veulent faire ça, ils veulent une clique, une fanfare. Des jeunes retraités vont faire vivre les écoles, vont consacrer tout leur temps à faire vivre la musique bénévolement. Là je parle des campagnes et de la province. A Paris c'est différent parce qu'il y a une offre publique très importante. Donc je pense que c'est un développement possible. Aujourd'hui ce sont des milliers d'enfants qu'on reçoit chaque année.

Il y a des orchestres de province qui font ça prodigieusement, je pense à Casadesus... vous connaissez Casadesus ?

Le chef de l'Orchestre de Lille ?

Oui mais il fait beaucoup de choses pour la région. Ça pourrait se faire dans toute la France, simplement il faudrait vingt Casadesus... C'est une potentialité qui jusqu'à présent n'a jamais été puissamment accompagnée par aucun ministre de l'Éducation Nationale. Sauf exception, mais généralement, ça n'est pas resté longtemps.

Par exemple Frédéric Mitterrand, il n'est pas de mon bord politique mais il est venu tous les ans aux concerts d'ouverture de l'Orchestre de Paris. Ça n'a l'air de rien... sauf que si !

Un concert de musique classique en France, c'est de façon directe ou indirecte, payé en partie par les spectateurs, en partie par les politiques, donc c'est une création non pas artificielle mais ce n'est pas une chose commerciale, comme quand vous allez acheter des yaourts chez Leclerc. Vous achetez un yaourt, vous payez le prix du yaourt chez Leclerc. Quand vous payez un billet pour aller écouter l'Orchestre de Paris à la Salle Pleyel, vous payez une partie, vous participez aux frais, mais sans interventions publiques, ce concert n'a pas lieu. C'est un signal d'intérêt pour la musique classique et au fond, je n'ai jamais compris pourquoi les hommes politiques sont si écartés que ça, il y a beaucoup de jeunes, beaucoup de vieux, un peu de tout. C'est un public plutôt aisé, c'est vrai, mais une dimension d'habitudes culturelles. L'Orchestre de Paris a été classé meilleur orchestre au Japon l'année dernier, quand il se produit à New York ou à Chicago, il fait salle comble, l'Orchestre de Paris quand il joué la Cinquième de Beethoven au festival de Bonn il y a quelques années, j'étais là, la salle était pleine d'Allemands qui l'ont acclamé pendant cinq minutes. Il y a de grands musiciens français qui ont marqué la musique occidentale, qui sont connus à travers le monde, Fauré, Ravel, ce qu'on veut, sans parler des Bizet ou des grands tubes, la musique française. (17.40)

Quels sont les objectifs du nouveau ministère par rapport à l'activité musicale ?

Elle est arrivée la semaine dernière.

Elle ne s'est pas encore prononcée sur ce domaine ?

Non. De toute façon, ce qui est important ce n'est pas que les gens disent avant, c'est ce qu'ils font. Elle est arrivée il y a huit jours. On ne pourra pas juger avant plusieurs mois.

Et alors, selon vous, pourquoi la musique classique n'a jamais été la priorité des politiques culturelles ? Malraux, par exemple, dans ses choix politiques, s'est plus orienté vers le théâtre. Est-ce un choix personnel ?

Non. Parce que le théâtre, on peut y avoir un accès direct. Un accès plus facile que celui de la musique classique, aujourd'hui encore plus. Et dans sa globalité, l'éducation au secondaire, de la 6^{ème} à la terminale, les enfants lisent plus ou moins, parfois dire, parfois jouer, du Molière, du Racine, du Musset. Le théâtre, la littérature fait partie de la culture française. On lit très peu de littérature étrangère. Le théâtre, évidemment, beaucoup d'enfants peuvent trouver des raisons de s'intéresser au théâtre parce que c'est drôle comme chez Molière ou pathétique... Donc l'enfant entre plus facilement dans le théâtre que dans la musique classique parce qu'il est influencé par la musique du monde, la musique plus populaire et contemporaine. Donc c'est sûrement une explication. Si vous voulez, on peut presque dire en Allemagne qu'il n'y a pas de littérature avant le XIX^e siècle. Goethe et Schiller

créent la langue et la littérature allemande. En plus, il y a le rôle de Bach et de tous ceux qui étaient autour de lui qui sont fondateurs d'une région marquée par la Réforme. Il y a par conséquent une sorte d'interpénétration entre la musique, la religion, la vie collective et la germanité, puisque les chorals de Bach sont en allemand. En France, on a eu la Chanson de Roland, les poèmes de Ronsard. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de culture littéraire allemande mais lisez la biographie de Goethe, ses parents étaient imprégnés de la culture littéraire française. Le background de la littérature allemande est animé par la musique. En Italie aussi, la musique classique romantique est très présente. La culture musicale en France est européenne... mais j'espère que ça pourra se développer. J'espère que le nouveau ministre de l'Education Nationale surtout fera avancer les choses. Parce que certes la musique relève de deux ministères administrativement. Mais si l'Education Nationale n'inclut pas la musique dans les programmes sur un long terme...

Quelle est votre opinion sur la Philharmonie ?

Alors c'est très paradoxal, mais l'Orchestre de Paris n'est absolument pas associé jusqu'à présent au projet de la Philharmonie. Donc je ne peux pas vous répondre. Ce que je vous dire c'est que c'est un grand équipement avec le Conservatoire, le Musée de la musique dans un endroit périphérique de Paris à proximité d'un grand établissement culturel qui est le musée des Sciences et toute une région de la banlieue nord qui peut en trente ans devenir une formidable transformation. Comme par exemple la Philharmonie de Berlin qui a été construite sur une espèce de terrain vague. On a du mal à en parler parce qu'on est pas associés

Bibliographie

OUVRAGES

ATTALI, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard, 2000.

BENHAMOU, Françoise, *L'économie de la culture*. Paris : coll. Repères, La Découverte, 2011

Bureau de l'observation du spectacle vivant. *Les publics du spectacle vivant*. Enquête, Paris: Ministère de la Culture et de la communication, 2008.

Rémy CAMPOS, Nicolas DONIN, Frédéric KECK . «« musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagement esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) »» *Musique et Sciences humaines, Rendez-vous manqués ?*, 2006: 3.

CHANTEPIE, Philippe. «Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ?» *Culture prospective*, janvier 2009: 1

DUTEURTRE Benoît. *Musique classique : l'état d'alerte*. Marianne 28 avril – 8 mai 2012

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*, Collection Repères, La Découverte, p.4

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Histoire de la musique en Europe*. Édité par Que sais-je ? Paris: PUF, 2005.

GÉHIN, Etienne. «Pierre Bourdieu, La Distinction, critique sociale du jugement.» *Revue Française de Sociologie*, 1980: 439-344.

G. GUIBERT, D. LAMBERT, E. PARENT, *Les comportements adolescents face à la musique, enquête auprès des collégiens et lycéens en Pays de la Loire sur les musiques amplifiées et les risques auditifs*. Muraille Médias, octobre 2009

LALOY, Pierre. *Le Temps*, avril 1914.

LETERRIER, Sophie-Anne. «Musique populaire et savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" .» *Revue d'Histoire au XIX^e siècle*, 1999.

NÉGRIER, Emmanuel. *Les publics des festivals*. Paris: Éditions Michel de Maule, 2010.

Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation. *Art lyrique, musique et danse, chiffres clés 2012*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2012.

PECQUEUR, Antoine. «Le public des festivals.» *La Lettre du Musicien*, décembre 2009: 8.

PRENSKY, Marc. «Digital natives, digital immigrants.» *On the Horizon*, octobre 2001.

ROSEN, Charles. *La musique classique a-t-elle un avenir ?* Le Débart, 2002/3 n°120, p.119

VALETTE, Anne-Émilie. *Représentations et définitions de la culture dans le débat entre action culturelle et action socio-culturelle, mémoire de fin d'étude.* Lyon, septembre 2001

WORMS, Michèle. Éditorial de La lettre du Musicien, décembre 2010, n°396

SOURCES ÉLECTRONIQUES

BUISSON, Ferdinand. «INRP.»

<http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=3950>.

GÉRAUDIE, Pierre, journaliste pour Aparté.com

<http://www.xn--apart-fsa.com/2012/07/quand-l%E2%80%99opera-s%E2%80%99interroge-sur-son-public/>

LEBLÉ, Christian, fiche de présentation des concerts des 24 et 25 juin sur le site de l'Orchestre de Paris -

http://www.orchestredeparis.com/index.php?option=com_concert&task=fiche&ficheid=2305

Culture : 1959, 2009

http://mediatheque.citemusique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_50Musique.pdf

SOURCES VIDÉOGRAPHIQUES

Black or White. Réalisé par MLL Productions Inc. Interprété par Michael JACKSON. 1991.

El Sistema. Réalisé par Paul SMACZNY. EUROARTS MUSIC, 2008.

Table des matières

Introduction	1
---------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE

Mutations de la fonction sociale de la musique et bouleversements socioculturels contemporains : une nouvelle consommation de la musique des jeunes	5
--	----------

I- Mutation de la fonction sociale de la musique	7
A. 1789 ou la fracture du rôle social de la musique	7
B. Les mutations de la musique aux XIXème siècle.....	9
1) Apparition de la notion de public	10
2) L'apparition des clivages entre musique populaire et musique savante	11
3) Distinction et légitimité culturelle : l'appropriation de la musique par la bourgeoisie.....	13
II- Fractures contemporaines dans la consommation culturelle : intrusion des technologies et changement des modes de vie	16
A. Un nouveau rapport des jeunes à la culture	16
1) L'intrusion des nouvelles technologies et l'avènement de « la culture de chambre ».....	16
2) La génération Digital Natives	18
B. L'omnivorisisme culturel comme nouveau mode de consommation	20
C. Les bouleversements des institutions de transmission culturelle.....	22

SECONDE PARTIE

Appréhension de l'activité musicale en France, analyse de ses publics et mise en relief des politiques d'action culturelle	Error! Bookmark not defined.
---	-------------------------------------

I- Les caractéristiques de l'activité de la musique classique en France et de son public	26
A. L'activité sur le territoire français	26
1) Une offre importante et diversifiée.....	26
i. Les salles dédiées à la musique classique en France	26
ii. Panorama général des orchestres symphoniques.....	26
iii. L'activité festivalière sur le territoire.....	27
2) ... Dépendante des subventions publiques	28
i. Panorama historique de l'imbrication du politique dans le domaine de la musique classique	28
ii. Les regroupements : symbole du désengagement politique ?	29
B. Le public de la musique classique	30
1) Les français et la musique	30
i. Le concert : une forme de spectacle vivant appréciée	30
ii. Les goûts musicaux des jeunes Français	31
2) Le public de la musique classique	33
i. Un public indéniablement élitiste et âgé.....	33
ii. ... Qui tend à se renouveler	33
C. Le public jeune de la musique classique : enquête qualitative auprès du jeune public de la Salle Pleyel	34
1) Méthodologie suivie	36
i. Observations du jeune public, idées préconçues et postulat.....	36
ii. Conception du questionnaire	37
iii. Le démarchage des enquêtés	37
iv. Extraction des résultats.....	38
2) Résultats	39

i. L'identité sociologique du jeune public.....	39
ii. Modes et les fréquences de sa consommation de musique classique : un jeune public relativement assidu.....	40
iii. Le lien direct avec la musique classique : un jeune public très musicien.....	41
iv. L'influence	41
v. Affinement des profils.....	42
II- Les jeunes et le symbole de la musique classique : perspectives, visions et alternatives dans les approches pédagogiques.....	43
A. Vers un rejet du symbole de la musique classique ?.....	43
1) Résultats de l'analyse sémantique	43
2) La théorie de la croyance	45
3) Le public de la musique classique : un public définitivement élitiste ?	47
B. Faits culturels, éducation musicale et renouvellement des publics.....	48
1) Système éducatif et facteurs culturels : des freins à la consommation de la musique classique ?.....	48
2) La notion d'action culturelle et le cas des activités de l'Orchestre de Paris.....	49
C. Une approche inédite de la musique classique au Vénézuéla : El Sistema.....	51
Conclusion	55
Annexes.....	57
I- Questionnaire de l'enquête p. 58.....	57
II- Résultats de l'enquête quantitative p. 60	57
A. Tris à plat.....	57
B. Tris croisés.....	57
C. Enquête sémantique	57
III- Entretien avec Chahinez Razgallah, adjointe à la directrice de la communication et responsable du service de l'action culturelle de l'Orchestre de Paris p. 63.....	57
IV- Entretien avec Pierre Joxe, président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris p.65	57
I- Questionnaire de l'enquête	58
II- Résultats de l'enquête quantitative	60
A. Tris à plat.....	60
B. Tris croisés.....	61
C. Enquête sémantique	62
III- Entretien avec Chahinez Razgallah, adjointe à la directrice de la communication et responsable du service de l'action culturelle de l'Orchestre de Paris	63
IV- Entretien avec Pierre Joxe, président du Conseil d'administration de l'Orchestre de Paris.....	65
Bibliographie	68

La musique classique ne saurait exister sans l'intérêt que le public lui porte. La question de ce rapport est donc essentiel.

Alors que les nouvelles technologies de l'information et de la communication bouleversent les modes de consommation culturels, la légitimité de la musique classique comme art de distinction sociale est remise en cause. Car en effet, les jeunes générations tendant à renverser les tendances traditionnelles de par leurs goûts de plus en plus « omnivores » et l'éclectisme culturel s'imposant progressivement comme norme du bon goût renversent les tendances traditionnelles. Comment les institutions de transmissions culturelles, et plus particulièrement les institutions musicales, s'adaptent à ces changements ? Comment un art aussi traditionnel que le musique classique définit des politiques visant à renouveler son public ?

En s'appuyant sur des données théoriques dans les domaines de l'Histoire, de l'Économie et de la Sociologie culturelle ainsi que sur une enquête quantitative menée auprès du jeune public de la musique classique et des faits observés à la Salle Pleyel et au sein de l'Orchestre de Paris, ce mémoire propose d'apporter des éléments de réponses à ces questions. En retraçant le parcours du rôle sociologique de la musique en France de la Révolution Française à nos jours et en rendant compte de l'activité de la musique classique à l'échelle nationale, ses tendances, son public et son financement, ce travail présente un panorama général de l'état de la musique classique aujourd'hui en France en soulignant sous rapport singulier avec les jeunes générations.

Mots-clés : Public - Musique classique – Jeunes – Sociologie - Culture