



HAL
open science

L'écosystème de la musique savante professionnelle en Bretagne

Candice Veron-Braque

► **To cite this version:**

Candice Veron-Braque. L'écosystème de la musique savante professionnelle en Bretagne. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03621716

HAL Id: dumas-03621716

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03621716v1>

Submitted on 28 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Bretagne Occidentale
UFR Arts, Lettres, Langues

Candice Veron-Braque

L'écosystème de la musique savante professionnelle en Bretagne

Année 2020-2021

Master 2 Direction de Projets et d'établissements culturels

Sous la direction de Léna Lozano

Remerciements

Merci à Léna Lozano pour m'avoir guidée dans la piscine à balle à la recherche du sachet de thé.

Merci à Bénédicte Havard Duclos pour avoir accepté de participer au jury de ce mémoire.

Merci à tous les professionnels rencontrés lors du Master 2 Direction de Projets et d'établissements culturels, pour leur investissement et la transmission de leurs connaissances. Merci tout spécialement à Anick Madec et Janick Tilly, responsable pédagogique et responsable des relations avec les professionnels pour ma promotion.

Merci à Sarah Karlikow et Matthieu Rietzler pour leur disponibilité et la qualité de nos échanges. Un remerciement supplémentaire à Sarah, membre du jury au titre de professionnelle du spectacle vivant.

Merci à Delphine Chrétien pour son accueil, sa transparence et son accompagnement dans ma nouvelle profession.

Merci à Eléonore Le Lamer pour sa confiance et sa patience.

Merci à Céline Sanchez et Solange Le Lamer pour leur relecture attentive et bienveillante.

Remerciements	2
Introduction	4
L'économie des ensembles professionnels	10
Les besoins en compétences artistiques.....	10
Les besoins en structuration.....	17
Les besoins matériels.....	22
Les besoins financiers.....	24
Quel avenir pour l'écosystème de la musique savante en Bretagne ?	30
De l'inter-connaissance pour favoriser la programmation.....	30
Le morcellement territorial au secours de la relance culturelle.....	39
La nécessité de repenser le cycle artistique.....	41
La connaissance des publics : réalisme et pistes de diversification	46
La sociologie des publics.....	46
Re-médier au vieillissement.....	50
Apprivoiser les techniques du secteur marchand ?.....	55
Spectacle vs concert ?.....	59
Conclusion	66
Bibliographie	68
Ouvrages cités.....	68
Ouvrages consultés.....	70
Sites internet cités.....	73
Annexes	75
Résumé.....	93

Introduction

L'exercice académique du mémoire dans le cadre du Master de Direction de Projets et d'Etablissement Culturels et artistiques est l'occasion pour moi, après plusieurs années de bénévolat en développement artistique et mes expériences en communication, de me pencher sur le secteur de la musique savante professionnelle en Bretagne. Le point de départ de mon questionnement fut le constat qu'il existe deux circuits de diffusion hermétiques et antagonistes autour de la musique : le réseau amateur et le réseau professionnel. En tant que présidente d'une association du chant en ensembles vocaux qui promeut les pratiques en amateur et professionnelles, je me suis retrouvée face à la difficulté de faire programmer un jeune ensemble professionnel. Si trouver des lieux de concerts pour les ensembles de pratique en amateur est parfois complexe et coûteux (location des salles / contribution aux églises), la connaissance des réseaux de diffusion professionnelle (salles avec programmation ou festivals) est un autre monde. Ces deux circuits sont hermétiques : ils ne communiquent pas entre eux ; et antagonistes : leur fonctionnement sont opposés. Les amateurs payent pour pouvoir se produire, là où les professionnels sont payés pour le faire. J'ai compris rapidement que ce que je savais des réseaux des pratiques en amateur ne serait pas une ressource pour le développement du projet d'ensemble professionnel.

En suivant le fil de cette relation programmeur-créditeur, j'ai plus largement interrogé l'écosystème des ensembles professionnels. Un écosystème définit comme une « organisation structurée (d'un secteur d'activité par exemple) dans laquelle les différents acteurs (entreprises, fournisseurs, institutions, etc.) sont reliés par un maillage fort leur permettant d'interagir efficacement »¹. Dans quels réseaux de besoins sont-ils impliqués, quelles interactions opèrent-ils entre eux, quelle est leur relation au public ? Ce travail a donc pour but de servir mon métier en tant que soutien aux pratiques artistiques professionnelles, par une connaissance du territoire local, des enjeux des différents acteurs, des pratiques du secteur.

Ma recherche s'effectue autour des pratiques des musiciens réunis en ensembles professionnels. Les ensembles dont il sera question, sont des regroupements (excluant les

1 Définition Larousse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cosyst%C3%A8me/27682>

pratiques en soliste ou en petites formations tels que duo, trio, quartet). Les ensembles considérés peuvent être instrumentaux, vocaux ou mixtes. Leur pratique est professionnelle, entendue qu'elle est leur métier, par opposition aux pratiques en amateur :

« Professionnel·le : qui pratique par métier Opposé à amateur.

Amateur, trice NM/F · amateur · appassionato · Musikliebhaber. Personne qui aime, qui cultive un domaine, p. ex. la musique en général ou un style musical en particulier. Lorsqu'il est expert, l'amateur devient un expert. (non professionnel) Musicien qui pratique pour son plaisir et non par *métier. Comparée au monde professionnel, la pratique amateur dispose parfois d'une plus grande liberté, car elle subit moins la pression du marché, de la qualité, de la concurrence. Cependant, elle peut devenir une excuse pour solliciter l'indulgence du public || violon d'Ingres (péjoratif) Négligent, insuffisamment préparé, approximatif, fantaisiste, dilettante || un travail d'amateur.

ADJ souvent invariable. »²

La musique n'est pas un bloc monolithique. Des courants, des genres, des esthétiques, la traversent. De la même manière, les pratiques professionnelles sont traversées par ces courants qui induisent des schémas de fonctionnement propres aux esthétiques musicales.

« La description des formes culturelles aborde généralement la variété des genres musicaux à travers l'opposition entre musique savante et musiques populaires. Cette distinction, dont l'usage s'est institué au cours du XIXe siècle, est simultanément sociale et musicologique. Sociale, car elle oppose implicitement des catégories d'usages – musique d'écoute pure/musique d'accompagnement, musique d'ambiance, musique de danse... – et des catégories de public – public lettré, public bourgeois/public populaire. Musicologique, car elle distingue des niveaux d'élaboration harmonique, des répertoires de compétences et des supports distincts. (...) »³

2 Dictionnaire des mots de la musique Jacques Siron et collab. p. 369 Ed. Outre Mesure, Paris 2004 461p

3 Coulangeon Philippe, « Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode », dans : , Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession, sous la direction de Coulangeon Philippe. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2004, p. 13-35. URL : <https://www.cairn.info/les-musiciens-interpretes-en-france--9782110942784-page-13.htm>

Dans les différents genres musicaux des ensembles professionnels, j'ai choisi de m'intéresser au répertoire de la musique dite savante. Selon le Dictionnaire des mots de la musique de Jacques Siron, le terme « musique savante », se définit ainsi :

« Terme générique pour les musiques raffinées, recherchées, érudites, dont la complexité nécessite un long apprentissage et qui sont fréquemment destinées aux lettrés, aux élites culturelles. ».

Il est assez rare d'entendre la musique qualifiée de savante, et dans les faits, on lui préfère souvent le terme de « musique classique ». S'agissant d'un travail universitaire, nous conserverons ces deux termes. Celui de « musique classique » pris dans son acception large des musiques écrites anciennes aux contemporaines.

« Grande ou classique : ainsi est qualifiée la musique occidentale savante par opposition à des genres supposés moins nobles comme le folklore, la variété ou le jazz. La musique classique au sens large embrasse plus d'un millénaire d'histoire et de création ; des styles et des formes d'une grande diversité : du chant grégorien*, c'est-à-dire du VIII^e siècle, au XX^e siècle. Des milliers d'œuvres dont leurs auteurs sont souvent morts et depuis longtemps. Et d'autres dont les compositeurs sont encore vivants et actifs. Le Français Henri Dutilleul, l'Estonien Arvo Pärt (1935-), ou l'Américain John Adams (1947-) par exemple. De leur vivant, c'est-à-dire en plein XX^e siècle, Olivier Messiaen (1908-1992), Benjamin Britten, Luciano Berio (1925-2003) et György Ligeti (1923-2006) étaient considérés comme des classiques. Ainsi se manifeste la force du génie qui n'attend pas le jugement de la postérité.

Mais il va de soi que la musique classique est avant tout celle du passé. Et principalement des XVIII^e et XIX^e siècles. Celle dont on pourrait dire qu'elle a fait ses preuves depuis longtemps. »⁴

Cependant, les musiques populaires : actuelles, électroniques, improvisées ou traditionnelles, pourront être incluses à l'analyse, dans le cadre de projets spécifiques les liant à la composition contemporaine.

Enfin, il s'agit d'ancrer ces réflexions dans un territoire spécifique : la Bretagne. La notion de territorialité est une notion importante dans les politiques publiques. L'échelon

4 « Liste des 100 mots », Thierry Geffrotin éd., Les 100 mots de la musique classique. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 5-127.

régional permet d'appréhender de manière relativement concentrée la programmation dans des territoires ruraux ou urbains, au sein de différentes structures de diffusion et de production. D'autre part, la région Bretagne est connue pour porter une identité particulière dans le paysage national. Elle possède une identité culturelle forte (langue, danse, musique, gastronomie) souvent revendiquée par ses habitants. Elle est également une région identifiée politiquement avec des combats liés à sa situation culturelle et géographique. C'est un territoire aux contours stables (la région n'a pas été remaniée lors de la réforme de 2015). Pensée de manière circonscrite et possédant des interactions internes, la musique savante professionnelle en Bretagne peut être décrite comme un écosystème.

Dans un moment d'actualité, où la nécessité du secteur du spectacle vivant a été remise en question pendant de longs mois, à une époque où la musique classique peine à conquérir un nouveau public, dans une région où musiques traditionnelle et actuelles sont dynamiquement représentées, j'ai souhaité explorer sur quels atouts ou nouvelles pratiques cet écosystème peut trouver des pistes pour toucher davantage de public.

Dans une première partie, en partant de la théorie d'Howard Becker concernant le travail artistique, je questionnerai l'économie⁵ de ce système d'interactions créé par les acteurs du milieu des musiques savantes. Quel type de rapport au politique le fait culturel entretient-il aujourd'hui ? Quels sont les besoins des ensembles de musique savante, en termes de compétences artistiques et non-artistiques, financiers, matériels ? Dans la deuxième partie, je tenterai de développer des pistes pour le futur de cet écosystème : l'approfondissement des relations avec les lieux de diffusion sans lesquels ils ne pourraient présenter leur art, mais également une réflexion sur la territorialité et la temporalité des créations artistiques. Dans la troisième et dernière partie, après un rappel de la sociologie des publics de la musique classique, j'inviterai à l'ouverture du secteur culturel aux pratiques de connaissance du client du secteur marchand, pour contribuer aux moyens de diversification des spectateurs, ainsi qu'à l'évolution du rap-

5 « Ensemble de ce qui concerne la production, la répartition et la consommation des richesses et de l'activité que les hommes vivant en société déploient à cet effet. » Définition <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9conomie>

port à la musique tant physique qu'intellectuel.

En somme, je propose, en me basant sur l'existant, d'esquisser ce que pourrait être l'avenir de l'écosystème des ensembles de musique savante professionnelle en Bretagne.

Afin de faire un état des lieux, un questionnaire a été envoyé par mail à 137 salles et festivals situés en Bretagne, ayant ou non une programmation de musique savante ; et à 15 ensembles professionnels de musique savante répertoriés en Bretagne⁶. Le questionnaire a été construit en cinq parties : Identité / Diffusion / Périmètre / Ressenti et Répertoire. Les deux questionnaires sont similaires avec une adaptation des questions aux structures visées. Un premier envoi fin avril, suivi d'une relance en juin, puis fin août, ont permis de récolter 16 réponses de structures de diffusion et 4 réponses d'ensembles.

Des entretiens individuels ont aussi été menés autour de questions précises développées dans le cadre de cette recherche. J'ai ainsi pu questionner Sarah Karlikow, accompagnatrice de projets musicaux au sein d'un Etablissement Public de Coopération Culturelle (EPCC) et conseillère artistique spécialisée Musiques au sein de Spectacle Vivant en Bretagne (SVB), établissement fondé par la Région Bretagne et l'Etat – ministère de la Culture et de la Communication – Drac Bretagne en 2008. Le rôle de SVB est de soutenir la mobilité des artistes hors du territoire régional et d'amplifier la diffusion des œuvres grâce à une connaissance fine des circuits de diffusion. Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes depuis 2019, m'a également reçue en entretien. Il a débuté à l'Opéra de Lorraine chargé de mission du développement des publics, et a oeuvré en qualité de responsable du département jeune public et de l'action culturelle à l'Opéra du Rhin de Strasbourg. Après avoir été Secrétaire Général de l'Opéra de Lille, et un détour par la Maison de la Danse de Lyon, il a pris la direction de l'Opéra de Rennes. L'Opéra de Rennes a comme spécificité d'être en régie municipale ce qui signifie qu'il a son budget intégré à celui de la municipalité.

6 Les ensembles professionnels, ont été répertoriés selon une catégorisation simple : les ensembles se déclarent professionnels, les artistes engagés sont rémunérés et leur siège est situé en Bretagne.

Ces entretiens m'ont permis de confronter mes hypothèses aux réflexions de ces professionnels. Je puise également dans l'expérience en tant que présidente de l'association culturelle Mysterious Opus Cie et dans le cadre de mon stage puis CDD au sein de l'administration du Banquet Céleste, ensemble professionnel de musique baroque en résidence à l'Opéra de Rennes.

L'économie des ensembles professionnels

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. »⁷

Cette théorie d'Howard Becker selon laquelle la production d'œuvres d'art n'est le fait du seul artiste, mais le fruit d'interactions impliquant un réseau d'acteurs, est elle-même basée selon l'auteur sur « la maxime d'Everett Hughes selon laquelle « toute chose résulte du travail de quelqu'un »⁸. Ce point de départ du travail d'analyse s'applique d'autant plus aux ensembles de musique professionnels, puisqu'ils réunissent par essence, a minima, plusieurs artistes voire des personnes en fonction de support au projet artistique, et que ceux-ci sont eux-mêmes pris dans des réseaux pré-existants tant artistique que logistique, de financement, ou encore de formation. Les ensembles professionnels, pris comme une entité, ont ainsi des besoins à satisfaire que les réseaux aident à satisfaire. Je développerai dans cette partie les différents besoins et réseaux induits par cette inscription des ensembles professionnels dans une activité de production collective.

Les besoins en compétences artistiques

Etre un ensemble professionnel signifie rémunérer des artistes engagés dans une professionnalisation de leur art. Etre musicien professionnel s'entend par le fait de se désigner comme étant musicien professionnel et de réussir (ou d'avoir comme objectif) à tirer son revenu de subsistance de cette activité. Les actuelles conditions de travail

7 Becker Howard S, « IV / Compliquer et combiner les boîtes noires : d'où l'art tient-il sa valeur ? », dans : , *La bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, sous la direction de Becker Howard S. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2016, p. 121-154. URL : <https://www.cairn.info/---page-121.htm>

8 Perrenoud Marc, *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. La Découverte, « Recherches », 2013, pages 117 à 126 , 224 pages. ISBN : 9782707176479. DOI : 10.3917/dec.perre.2013.01. URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479.htm>

pour les artistes sont telles qu'il leur est quasiment impossible de ne se consacrer qu'à un seul ensemble.

« Les métiers du spectacle vivant et de l'audiovisuel sont aujourd'hui soumis dans leur ensemble au règne des formes atypiques d'emploi salarié. L'emploi permanent, globalement résiduel dans l'ensemble de ces métiers, concerne toutefois 5 % des musiciens interprètes environ, si l'on tient compte seulement des musiciens d'orchestre, voire 37 % d'entre eux, si l'on y ajoute le cas des musiciens titulaires d'un emploi stable dans l'enseignement. »⁹

Ces chiffres tiennent compte de la totalité des musiciens professionnels. Dans notre corpus breton, seul l'Orchestre National de Bretagne engage de façon permanente ses musiciens. Les autres ensembles font appel à des intermittents plus ou moins fidèles : « une part non négligeable de musiciens intermittents s'adosent, à travers la récurrence des liens avec quelques employeurs habituels, à des logiques informelles de stabilité qui les éloignent de l'idéal-type du free lance »¹⁰

Il faut ici distinguer les fonctions de direction musicale ou artistique et les musiciens composant l'ensemble. Si la fonction de direction peut être envisagée de façon pérenne (Contrat à Durée Indéterminée), puisqu'elle est en grande partie liée à l'identité de l'ensemble, elle ne s'envisage pas cependant à temps plein. L'artiste qui prend cette charge réalise par ailleurs des prestations artistiques au sein d'autres ensembles (le plus souvent en tant que chef invité ou musicien). S'il est vrai que l'identité musicale est principalement initiée par le ou la chef-fe, les pratiques concernant le recrutement des musicien-ne-s varient suivant les ensembles. De nos jours, peu de musicien-ne-s au sein des ensembles sont titulaires de leur poste. Les engagements se font dans le cadre du régime de l'intermittence. L'organisation de la plupart de ces ensembles autour de productions explique ce phénomène :

« La généralisation de l'intermittence répond par ailleurs au besoin de flexi-

9 Coulangeon Philippe, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 (OPuS 5), p. 77-110. DOI : 10.3917/soart.005.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-77.htm>

10 Ibid.

bilité de l'économie de ce secteur d'activité, où règne le modèle de l'organisation par projet. Cette forme d'organisation, qui permet de minimiser les coûts fixes de production en limitant le temps d'immobilisation des matériels, des locaux et, surtout, des personnels, à la durée de réalisation de chaque projet artistique, suppose l'existence d'une certaine masse critique d'employeurs et d'artistes, qui autorise la succession d'appariements ponctuels en mettant les premiers à l'abri de la pénurie de main d'oeuvre artistique et en protégeant les seconds du sous-emploi. »¹¹

Du fait, d'une part, de cette intermittence du travail, les forces vives des ensembles ne sont pas nécessairement des artistes vivant sur le territoire. D'autre part, il est commun dans la tradition de l'enseignement et de l'emploi artistique de multiplier les expériences. La qualité de la formation se juge par la multiplicité des formateurs, les séjours à l'étranger (Angleterre et Allemagne par exemple). Ceci implique la création de réseaux internationaux de relations professionnelles ou amicales durant les années d'études qui se retrouvent ensuite dans la mise en place des stratégies de recrutement au sein des ensembles. Dans la carrière même des artistes « Les vertus de l'instabilité sont cependant d'autant plus mises en avant par les musiciens qu'elles contrastent avec les connotations négatives qui s'attachent à l'emploi permanent, et que la mobilité offerte par l'intermittence apparaît comme la condition même de réalisation de soi dans le travail. »¹²J'en profite ici pour faire un temps d'arrêt sur un point développé par Emmanuel Négrier¹³ sur la précarisation des artistes. De même que le chômage de masse dessert les travailleurs de droit commun en constituant une pression psychologique, les forçant à accepter des conditions de travail ou des emplois engendrant des rétributions minimales ; avec la baisse des crédits et le virage de 2003 concernant les conditions d'attribution du statut d'intermittent, nous nous retrouvons aujourd'hui avec des personnes contraintes d'accepter des cachets moindres, des périodes de création non rémunérées. Cela oblige les artistes à une mobilité accrue d'employeurs et ne favorise pas la fidélité à tel ou tel ensemble.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Négrier Emmanuel, « L'indépendance artistique n'existe pas, je l'ai rencontrée », Nectart, 2020/2 (N° 11), p. 44-50. DOI : 10.3917/nect.011.0044. URL : <https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-2-page-44.htm>

D'autre part, les lieux de culture et de formation des futurs professionnels du spectacle vivant, vivier des prochaines années, sont répartis de manière inégale sur le territoire.

L'étude du Ministère de la Culture et de la Communication de 2017 nous indique qu'

« Un tiers des théâtres et des conservatoires sont situés en Île-de-France. On dénombre plus de 1 000 théâtres en 2014 et près de 460 conservatoires en 2015. Contrairement aux bibliothèques et aux cinémas, ces équipements sont très concentrés dans quelques régions. En effet, l'Île-de-France possède plus du tiers des théâtres et des conservatoires, suivie par l'Auvergne-Rhône-Alpes (11 % et 12 %, tableau 1). »¹⁴

Tableau 1 – Équipements culturels par région en 2015

Unités

	Lieux de lecture publique ¹	Salles de cinéma ²	Théâtres et autres lieux de spectacle ³	Conservatoires de musique, de danse et d'art dramatique ⁴	Lieux d'exposition ⁵	Monuments historiques ⁶
Auvergne-Rhône-Alpes	2 756	796	110	55	117	4 747
Bourgogne-Franche-Comté	800	267	31	22	90	3 590
Bretagne	1 075	299	47	19	38	3 066
Centre-Val de Loire	488	194	36	14	53	2 786
Corse	21	32	5	2	8	304
Grand Est	1 188	440	64	26	117	4 515
Guadeloupe	36	5	2	-	3	104
Guyane	15	3	-	3	3	83
Hauts-de-France	1 285	420	62	29	75	3 089
Île-de-France	1 047	1 073	356	160	122	3 842
Réunion	72	14	7	1	5	173
Martinique	30	3	1	-	5	101
Mayotte	6	-	-	-	-	2
Normandie	616	277	52	25	82	3 018
Nouvelle-Aquitaine	2 015	611	84	28	93	6 133
Occitanie	1 747	519	71	21	118	4 758
Pays de la Loire	1 073	325	45	17	44	2 101
Provence-Alpes-Côte d'Azur	725	488	73	35	101	2 241
France	14 995	5 741	1 046	458	1 074	44 665

Note 1 : données 2016 pour les lieux de lecture publique, 2014 pour les théâtres.
 Note 2 : il y a deux conservatoires à rayonnement départemental à Tahiti.
 1. Bibliothèques, médiathèques et points d'accès au livre.
 2. Nombre d'écrans. NB : pour chaque éco, il s'agit du nombre de cinémas et non du nombre d'écrans.
 3. L'ensemble des théâtres regroupe les théâtres nationaux, les réseaux et labels du ministère de la Culture et de la Communication (centres dramatiques, scènes nationales, scènes conventionnées), les théâtres municipaux ainsi que les théâtres privés.
 4. Conservatoires à rayonnement régional, départemental, communal et intercommunal.
 5. Musées de France ouverts au public, centres d'art contemporain et fonds régional d'art contemporain.
 6. Monuments inscrits et classés.

Source : doc/bomc/bor/oi/c/ovt/bis, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

¹⁴ Ministère de la Culture et de la Communication, « Morphologie et économie du champ culturel, pratiques et usages culturels », dans : , *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2017*. sous la direction de Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Chiffres clés statistiques de la culture », 2017, p. 31-123. URL : <https://www.cairn.info/chiffres-cles-statistiques-de-la-culture-2017--9782111515185-page-31.htm>

La présence à Rennes et Brest de formations supérieures artistiques (post-conservatoire) au sein du Pont Supérieur Bretagne Pays de La Loire, engendre pour une partie des artistes en formation, un attachement au territoire et une connaissance du milieu professionnel susceptible de les employer. L'insertion professionnelle est l'une des missions de cet EPCC Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne - Pays de la Loire, et des partenariats avec l'Opéra de Rennes et l'Angers-Nantes Opéra sont activés. Les musicien·ne·s en formation bénéficient d'un accueil dans les ensembles en résidence (Mélisme(s), Le Banquet Céleste), tandis que les ensembles profitent de compétences artistiques de qualité pour renforcer leurs effectifs habituels. Plus largement, il s'agit également de rencontres humaines permettant d'évaluer le niveau de la relève professionnelle et d'envisager des collaborations artistiques sur le long terme.

Les jeunes artistes partent également compléter leur formation française ou poursuivre leurs études au-delà du Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien (niveau licence). Peu d'artistes sont finalement formés en Bretagne que ce soit au Pont Supérieur (DNSPM) ou dans les Conservatoires (Diplôme d'Etudes Musicales, diplôme permettant l'accès à l'enseignement supérieur artistique). « Les conservatoires sont classés en trois catégories : les conservatoires à rayonnement régional, départemental ou communal et intercommunal. Ce classement se fonde notamment sur le nombre de disciplines enseignées, la nature et le niveau des enseignements, ainsi que sur le périmètre géographique dans lequel l'établissement exerce ses missions d'éducation artistique et culturelle. On dénombre 44 conservatoires à rayonnement régional, 107 à rayonnement départemental et 307 à rayonnement communal ou intercommunal (tableau 2). »¹⁵ Seuls les Conservatoires à Rayonnement Régional ou Départemental préparent au Diplôme d'Etudes Musicales (DEM). Pour ce diplôme de chant par exemple, il est possible d'étudier à Rennes, Lorient, Quimper, Saint Briec et Vannes. Environ une quinzaine d'élèves passent cet examen annuellement. Au Pont supérieur, les recrutements annuels sont d'une vingtaine toutes spécialités musicales confondues. deux à

15 Ibid.

Tableau 2 – Conservatoires de musique, de danse et d’art dramatique par région en 2015

Unités

	Conservatoires à rayonnement			Total
	communal et intercommunal	départemental	régional	
Auvergne-Rhône-Alpes	36	12	7	55
Bourgogne-Franche-Comté	13	6	3	22
Bretagne	11	6	2	19
Centre-Val de Loire	8	5	1	14
Corse	-	2	-	2
Grand Est	17	5	4	26
Guadeloupe	-	-	-	0
Guyane	1	1	-	2
Hauts-de-France	16	10	3	29
Île-de-France	129	24	7	160
Réunion	-	-	1	1
Martinique	-	-	-	0
Mayotte	-	-	-	0
Normandie	16	7	2	25
Nouvelle-Aquitaine	13	11	4	28
Occitanie	11	7	3	21
Pays de la Loire	10	5	2	17
Provence-Alpes-Côte d’Azur	26	4	5	35
France	307	107	44	458

Note : il y a deux conservatoires à rayonnement départemental à Tahiti.

Source : occv/bers, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

trois places sont disponibles chaque année par spécialité. On notera également la difficulté à pérenniser certaines formations, comme par exemple la disparition du DNSPM de Direction d’Ensembles au Pont Supérieur, qui a été actée en 2019, éliminant la possibilité de se former jusqu’au niveau licence sur toute la moitié ouest de la France. Seuls quatre établissements en France proposent dorénavant cette spécialité aux Pôles supérieurs de Strasbourg, Dijon, Aubervilliers et au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Cela pose la question du recrutement des chef·fe·s d’orchestre et de chœur pour les ensembles professionnels ainsi que pour les lieux d’apprentissages. Dans une dynamique pourtant impulsée en 2020 par la DRAC et copilotée par l’Opéra de Rennes et la Délégation Académique à l’éducation artistique et à l’action culturelle (DAAC), de mise en place du plan choral, cette absence de formation de jeunes qualifié·e·s au-delà du Diplôme d’Etudes Musicales pose la question de la spécialisation et de la reconnaissance du travail des chef·fe·s d’orchestres et de chœurs. En finalité, cela interroge également sur les pratiques en amateurs qui ne se voient proposer que des chef·fe·s peu ou pas formé·e·s et qui limite l’émulation artis-

tique.

Le chœur Mélisme(s), en résidence à l'Opéra de Rennes, travaille avec des chanteurs qui « habitent dans la région dans laquelle le chœur est implanté, ce qui est très rare. (...) J'ai beaucoup d'admiration pour ce qu'a créé Gildas Pungier de ce point de vue et la Bretagne est sans doute l'une de régions de France où l'on chante le plus. Et, alors, Gildas est pas le seul responsable de ça, il y a toute une histoire, et quand on regarde le nombre de chanteurs professionnels qui sont passés, aujourd'hui qui font une carrière de dingues, et qui sont passés dans le chœur Mélisme(s), c'est complètement bluffant » pointe Matthieu Rietzler. Cependant, Mélisme(s) ne peut pas embaucher uniquement des chanteurs bretons. Au sein de l'Octuor Oxymore, la volonté de la jeune cheffe formée au Pont Supérieur, est également de recruter en premier lieu des chanteur·se·s jeunes diplômé·e·s qui vivent en région Bretagne. Ce choix est un choix artistique : des chanteur·se·s formé·e·s et talentueux sont présents sur le territoire ; un choix humain : ces artistes sont souvent des membres du réseau personnel de la cheffe ; enfin un choix politique : faire gagner en attractivité le territoire pour voir se développer les synergies entre les ensembles et entrer dans un cercle vertueux de l'offre et la demande. Cependant différents écueils apparaissent : la mobilité des artistes, la rareté des artistes, la disponibilité des artistes. Comme vu auparavant, les artistes ne restent pas forcément dans la région de leur formation. Si la Bretagne jouit d'une qualité de vie qui séduit certain·e·s (proximité de Paris depuis Rennes, loyers plus faibles, infrastructures artistiques ...), il n'en reste pas moins qu'elle n'est pas aussi pourvoyeuse de contrats que des régions comme l'Île de France ou le Rhône Alpes. Ceci explique la difficulté à trouver huit chanteurs résidant en Bretagne disponibles sur des créneaux de plusieurs jours. Ainsi le vivier de l'Octuor Oxymore est-il obligé de s'étendre à des chanteurs hors-région, ce qui augmente également le coût d'embauche pour la structure (frais de déplacement et d'hébergement).

Des lieux de formation formant davantage de futur·e·s professionnel·le·s de la musique et à plus haut niveau (Master par exemple), permettraient d'implanter plus durablement de jeunes gens sur le territoire et d'accroître l'attractivité artistique de la Bretagne. En enrichissant l'offre, la demande pourrait se développer.

Les besoins en structuration

Un ensemble professionnel implique un besoin dans un certain nombre de fonctions supports. En effet, si la démarche artistique et musicale est le fait de l'artiste ou des artistes au coeur du projet, le développement, l'administration et l'organisation de l'ensemble demande du temps et des compétences qu'ils ne possèdent pas. Dès lors qu'il y a représentation, un réseau de tâches se met en place pour permettre la survenue de cette représentation, en amont comme en aval. D'autre part, pour être reconnu comme ensemble professionnel par un organisme tel que la FEVIS ou soutenu dans ses pratiques par les services de l'État, mieux vaut afficher une structuration professionnelle également.

Nous entrons là dans un second réseau de compétences professionnelles où les conditions de travail diffèrent de celles du champ artistique. Pour les fonctions supports, les contrats pérennes (Contrat à Durée Déterminée, Contrat à Durée Indéterminée) côtoient, selon les fonctions, les Contrat à Durée Déterminée d'Usage ; les postes internalisés, ceux externalisés (bureaux d'accompagnement, de production, de diffusion, gestion des payes, agence de communication...).

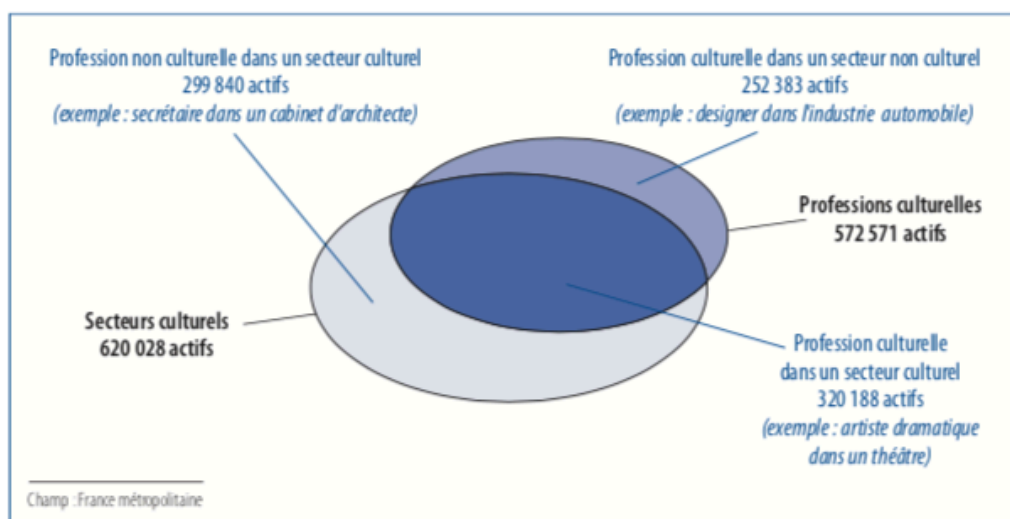
Parfois critiquées comme venant alourdir les coûts de production des représentations, ces métiers requièrent pourtant un apprentissage, une technicité pour remplir les missions qui complètent l'aspect purement artistique. Le milieu artistique s'est doté d'un ensemble de formations aux fonctions support, spécifiquement dédiées à son champ. Le Master en Direction de Projets et Etablissements Culturels en est l'un des exemples. Avant d'intégrer le Master DPEC, j'avais pu me confronter à la difficulté d'intégrer ce secteur professionnel. J'avais candidaté au sein de plusieurs structures artistiques et culturelles. Les postes auxquels je postulais, étaient ceux liés à ma formation initiale et à mon expérience professionnelle de chargée de communication. Malgré mes qualifications professionnelles et mon expérience associative¹⁶, les employeurs avançaient le manque de connaissance du secteur. Mon licenciement économique en 2020 a été un

16 Je suis au conseil d'administration d'une association de promotion du chant choral depuis 2016

moment favorable pour me former. Grâce aux rencontres professionnelles ainsi qu'au travail réflexif que je venais précisément chercher, j'ai pu approfondir ma perception des enjeux des politiques culturelles. Il me semble cependant que le titre de la formation diplômante a contribué à ce nouveau regard porté sur mes compétences. Nous sommes en France et le poids symbolique accordé aux formations universitaires, a gagné dans un secteur qui s'est pourtant développé grâce aux autodidactes. Pendant les interventions des professionnels, lors du Master, leurs témoignages ont régulièrement fait apparaître que dans les années 1980, la question de la formation n'était pas la même. En effet, à l'époque les formations spécifiques n'existaient, pour ainsi dire, pas, et les recrutements ou les projets se faisaient plus librement. Comme dans d'autres secteurs qui se sont professionnalisés, la structuration des réseaux, des besoins, a entraîné une demande plus forte à l'entrée des professions et petit-à-petit, les diplômes et les expériences sont devenus obligatoires, sans pour autant garantir des attributions (et des rétributions) de poste au niveau des qualifications académiques.

Pourtant, ces compétences ne s'acquièrent pas nécessairement uniquement dans le champ de la production artistique ; ce sont des compétences transverses à d'autres métiers : production événementielle, gestion administrative d'entreprise, développement associatif... Comme le montre le graphique ci-dessous, issu de l'enquête de l'In-

Graphique 1 – L'emploi culturel : secteur culturel et professions culturelles en 2014



Source : Insee, enquêtes Emploi 2013 à 2015 pour la France métropolitaine/cors, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

see de 2017¹⁷, on voit l'imbrication des professions non culturelles, les fonctions supports dans l'organisation du travail.

Il est selon moi important pour le secteur de ne pas se replier, de pas être endogame. L'ouverture aux autres secteurs permet une meilleure veille sur les pratiques en ressources humaines ou en communication par exemple. Selon moi, garder un esprit ouvert à ce qui se passe en dehors de notre secteur est une qualité permettant le développement de projets artistiques s'arrachant à l'entre-soi.

Si le projet artistique possède intrinsèquement des qualités originales et particulières liées à l'acte créateur, la structure qui permet à ce projet d'advenir est une entreprise au sens d'« Entreprendre : Mettre à exécution un projet nécessitant de longs efforts, la réunion de moyens, une coordination »¹⁸. Ce schéma profond de l'organisation des forces en présence dans l'objectif commun de réaliser un projet, rappelle l'inscription de l'artiste dans le tissu social et économique. Ce mythe de l'artiste hors-sol, s'auto-produisant ou vivant seul de son art, a beau être contre-carré à coups d'études et de réflexions, il n'en reste pas moins tenace dans l'esprit de certains.

Il ne s'agit pas de renier les spécificités de ce champ professionnel. La temporalité des projets artistiques est une caractéristique intrinsèque fondamentale, qui peut différer par exemple des temporalités événementielles. Dans la production d'événements, le bureau de production (ou l'agence) répond à la commande d'un client. Un temps d'élaboration, de « création » est nécessaire, mais elle ne relève pas du discours créatif. Il s'agit d'une forme événementielle, faisant éventuellement appel à des artistes, mais qui n'interviennent alors pas en tant qu'artistes proposant un discours sur le monde, mais plutôt en tant qu'animateurs pour divertir des personnes présentes pour une autre raison¹⁹. Au-delà du contenu, l'organisation d'événements se fait sur une temporalité plus contractée où l'efficacité prime. Cette nécessaire efficacité se retrouve

17 Source Insee enquêtes Emploi 2013 à 2015 pour la France métropolitaine/deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

18 <https://www.cnrtl.fr>

19 Je m'inspire ici des réflexions de Marc Perrenoud sur les différentes postures de l'artiste suivant le type d'engagement. Perrenoud Marc, « 5. Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », dans : Marc Perrenoud éd., Les mondes pluriels de Howard S. Becker. Paris, La Découverte, « Recherches », 2013, p. 85-98. DOI : 10.3917/dec.perre.2013.01.0085. URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-85.htm>

dans le travail des chargés de production artistique. Il n'y a pas moins de rigueur dans la coordination des prestataires, la recherche des moyens logistiques, la tenue des délais, dans le milieu culturel que dans le monde événementiel. Les spécificités du secteur culturel se situent sur d'autres plans, tels que la connaissance du courant artistique de l'ensemble musical, la gestion des tournées et de la fatigue des artistes, les temporalités à longue échéance de la diffusion.

Le travailleur du secteur culturel n'a rien à envier au travailleur d'un autre secteur. La pression libérale exercée actuellement est équivalente. Elle est même d'autant plus forte que l'image du secteur culturel est très souvent liée à la passion et à la prédilection. La question du financement, de la pérennité économique des propositions artistiques, est centrale. Dans le cadre de pratiques professionnelles, correspondant à des standards définis par deux conventions collectives : la Convention Collective Nationale du Spectacle Vivant Privé et la Convention Collective Nationale des Entreprises Artistiques et Culturelles (CCNEAC), auxquelles doivent répondre les détenteurs de Licence d'Entrepreneur du Spectacle, la masse salariale artistique et/ou technique, représente une part très importante des budgets des ensembles. Or le projet artistique étant primordial, et les fonds dirigés vers ces dépenses artistiques, cela peut entraîner des salaires relativement peu élevés pour les professions support. Pour entrer dans les cadres des conventions collectives, certains libellés de poste de fonctionnement sont dévalorisés par rapport aux compétences demandées afin de se baser sur des catégories et échelons inférieurs, permettant des économies sur ces salaires. Sur un plan uniquement comptable, cela peut apparaître favorable à l'économie des ensembles ; mais sur le plan des Ressources Humaines, ce calcul s'avère dangereux. En effet, les salariés voient dans leur rémunération une partie de la reconnaissance au travail qu'ils méritent ; de même le qualificatif de leur profession leur permet de se positionner socialement. Leur enlever une part de cette reconnaissance et le légitime qualificatif de leur poste, peut entraîner à la longue une démotivation, une perte de confiance et de sens dans le travail. Débouchant ainsi sur un départ de la structure qui sont coûteuses : indemnités de départ, nécessité de recruter une nouvelle personne, de la former, l'acculturer aux pratiques de la structure. Le Banquet Céleste a connu ces derniers mois une

situation tendue sur cet aspect. En septembre 2020, l'équipe était composée du Directeur Artistique (CDI temps partiel), de la Déléguée Générale (CDI temps plein), d'une Chargée de production (CDI temps plein), d'une Responsable d'Action Culturelle (CDD temps partiel), d'un Chargé du fonds et du matériel d'orchestre (CDDU) d'une étudiante en alternance pour la Communication. En septembre 2021, après le départ successif pour des raisons différentes de la Responsable d'Action Culturelle, de la Chargée de production et de la fin de contrat de l'étudiante en alternance, il nous a fallu pallier l'absence de ces fonctions par l'engagement d'un intermittent pour la partie production et par la répartition des tâches pour l'Action Culturelle et la Communication. Le recrutement infructueux dans un premier temps de la chargée de production et le renouvellement profond de l'équipe d'administration, conduit nécessairement à une réflexion sur les conditions matériels et psychologiques du travail dans l'équipe. Le poste de chargé-e de production est un poste qui impose une très grande rigueur, soumis au stress des temps de production, et aux aléas. C'est un poste en lien étroit avec les artistes. Il s'agit cependant d'un poste de début de carrière et nous pouvons être confrontés à des personnes qui au bout de quelques années souhaitent évoluer vers des postes moins exposés. La difficulté est donc de trouver une personne compétente tout en étant empathique, souhaitant s'impliquer dans le projet artistique sur plusieurs années. Les conditions de travail au sein de cette structure sont des conditions conformes aux critères de la CCNEAC avec une attention particulière portée par la Déléguée Générale et du Directeur Artistique au respect du temps de travail, à l'avancement régulier des échelons et à la rémunération afférente, soucieux de l'épanouissement des salariés autant que du projet artistique développé collectivement.

C'est ce soin apporté à la valeur du travail et à la reconnaissance des salarié-e-s qui peuvent garantir une stabilité et une montée en compétences des fonctions supports. Mais il ne peut s'opérer qu'en l'assurance de la pérennité ou tout du moins de la consolidation des moyens matériels et financiers des structures.

Les besoins matériels

Les conditions matérielles d'exercice ont un impact sur la création, l'organisation du travail des fonctions supports, le temps à consacrer aux tâches artistiques. La pratique artistique en ensembles a besoin d'espaces pour ses équipes d'administration et production ainsi que d'espaces pour les temps de répétition, création et représentation. Ces espaces n'ont pas les mêmes fonctions, ils n'ont pas besoin d'être de même capacité, ils ne sont pas utilisés sur les mêmes durées.

Les lieux administratifs sont des espaces physiques ou numériques de travail où les équipes en charge de l'organisation du travail artistique peuvent se retrouver. Suivant la taille des équipes (selon les réponses au questionnaire, les équipes – quand elles existent - sont plutôt de taille réduite). Les outils actuels permettent qu'une partie du travail puisse se faire à distance, ce qui peut diminuer les coûts de location immobilière, en privilégiant des bureaux de petite capacité, lieux de rencontres éphémères. Mélisme(s), L'Ensemble Mathéus et Le Banquet Céleste sont des ensembles en résidence dans des structures de diffusion et peuvent bénéficier de locaux administratifs dans ces structures. Le Banquet Céleste a toutefois fait le choix d'avoir un bureau à l'extérieur, les locaux mis à disposition par l'Opéra de Rennes n'étant pas suffisant pour l'équipe. L'ensemble a néanmoins choisi de louer un bureau à proximité de l'Opéra de Rennes, pour des raisons de proximité et de praticité lors des moments de création artistique. La recherche de ces lieux administratifs ne pose pas spécifiquement de questions hors du budget qu'il faut y consacrer et d'une éventuelle implantation à proximité des lieux de création.

Les lieux artistiques de répétition et de création, sont eux nécessairement physiques et de surface suffisamment importante pour contenir la totalité des artistes impliqués. Ils doivent aussi être adaptés à l'activité musicale (acoustique). D'un autre côté, ce ne sont pas nécessairement des lieux occupés en continu. Ces lieux sont des lieux stratégiques pour les ensembles et peuvent être l'occasion de partenariats avec des lieux de

diffusion pour diminuer le coût de ces grands espaces. Cette mise à disposition d'espaces est un aspect important des contrats des ensembles en résidence par exemple. Comme le souligne Sarah Karlikow « nous on fait le coucou partout », il²⁰ regardait les lieux à l'Antipode, et il disait « Mais il faut une salle pour les ensembles, pour les pratiques collectives à Rennes, il n'y a pas de salles pour les pratiques collectives ». Il y a bien évidemment cette première question de l'existence même des lieux de répétition pour les ensembles et les pratiques collectives, mais également la question du coût ou de la mise à disposition de ces espaces. Nous sommes dans des économies de spectacles déjà coûteuses puisqu'il s'agit de pratiques collectives réglementées par des conventions collectives plus favorables que celles de artistes dramatiques, chorégraphiques ou musiciens de musiques actuelles, ce qui induit des coûts de spectacle supérieurs, comme le rappelle Sarah Karlikow : « les tarifs de rémunération des musiciens classiques d'ensemble à nomenclature etc, sont beaucoup plus élevés que tous les autres musiciens ou des gens théâtre etc. » Ce qui signifie que les salles de répétition, qui doivent être réintégrées dans les coûts de création des spectacles et *in fine* répercutées dans le coût de cession, sont un sujet économique important pour les ensembles. Pour Matthieu Rietzler, c'est la base de la convention de résidence « Il y a des mises à disposition, de salles de répétitions, de grandes salles pour des enregistrements, de véhicules, de voilà... Après c'est dans la mesure où les moyens et le projet le permettent, ça se fait beaucoup. Il y a beaucoup d'espaces de travail mis à disposition. ». Avoir une garantie d'accès gratuit à des salles de répétition dans des lieux de diffusion, équipés et acoustiquement adéquates aux pratiques collectives, entraîne immédiatement un avantage économique aux ensembles en résidence.

Il est toujours possible de réaliser des conventions de partenariat ou de résidences plus ponctuelles avec des lieux, comme par exemple à l'Opéra de Rennes « j'essaye aussi que ce soit pas exclusif, qu'on puisse accueillir d'autres ensembles et ça j'y tiens beaucoup (...) ». Même si elles résultent d'échanges avec les porteurs de projet, il s'agit principalement de résidences au projet qui favorisent moins l'inter-connaissance et le soutien dans la durée, des ensembles.

Il s'agirait d'une piste intéressante de développement auprès des scènes de territoire

20 Marc Feldman, Directeur de l'Orchestre National de Bretagne, propos rapporté par Sarah Karlikow

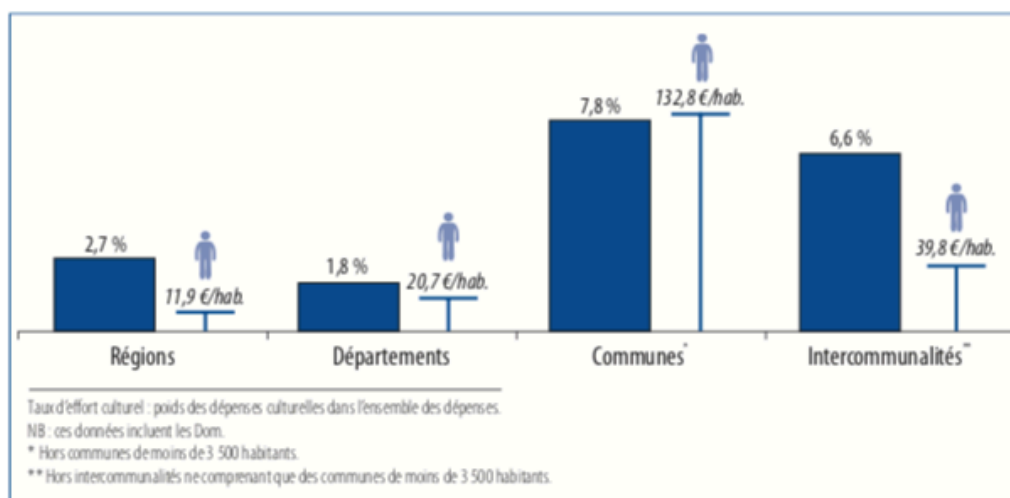
(certaines proposent déjà ce format, comme à L'Intervalle à Noyal sur Vilaine, spécialisée en danse), de proposer des résidences plus longues : annuelles voire pluri-annuelles. Cela permettrait l'accès à des espaces de travail confortables et adaptés, ainsi qu'une inscription forte dans le territoire local. En effet, ces résidences longues incitent à tisser des liens avec la population (avec des actions de médiation ou participatives) et à ouvrir les moments de répétition.

Les besoins financiers

Naturellement, cela ouvre la question des ressources financières des ensembles professionnels. Les sources de financement des ensembles reposent sur différents piliers : ressources liées à la vente des spectacles, subventionnement au projet ou au fonctionnement, dans une moindre mesure ventes de produits, services et mécénat. La diversification et la part que peuvent prendre ces différents canaux dépend du degré de structuration de l'ensemble.

Les subventions peuvent émaner d'échelons territoriaux divers. De manière générale, la part de l'Etat dans le financement public de la culture a une tendance à être inférieure proportionnellement aux sommes engagées par les différents échelons territo-

Graphique 1 – Taux d'effort culturel des collectivités territoriales et dépense moyenne culturelle par habitant en 2014



Source : CNS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

riaux. Si un financement plus local permet une meilleure connaissance *a priori* des

structures et des besoins territoriaux, on peut s'inquiéter des baisses de dotations successives aux collectivités et des modifications (Loi NOTRe) de la prise en charge de la compétence culturelle par les collectivités. Les deux tableaux suivants nous montrent l'implication budgétaire des collectivités dans le secteur culturel²¹.

Tableau 6 – Répartition sectorielle des dépenses culturelles des collectivités territoriales en 2014

En % du total des dépenses culturelles

	Communes	Inter-communalités	Départements	Régions	Ensemble des collectivités
Conservation et diffusion des patrimoines	37	36	60	29	39
Bibliothèques et médiathèques	20	24	13	n.d.	n.d.
Musées	10	8	17	n.d.	n.d.
Archives	1	1	12	n.d.	n.d.
Entretien du patrimoine culturel	6	3	18	n.d.	n.d.
Expression artistique et activités culturelles	56	59	40	71	56
Expression lyrique et chorégraphique	17	29	n.d.	n.d.	n.d.
Théâtres	6	8	n.d.	n.d.	n.d.
Cinémas et autres salles de spectacles	7	5	n.d.	n.d.	n.d.
Arts plastiques et autres activités artistiques	3	4	n.d.	n.d.	n.d.
Action culturelle	23	13	n.d.	n.d.	n.d.
Autres	7	5	0	0	5
Total	100	100	100	100	100

Lecture : 37 % des dépenses culturelles des communes sont consacrées à la conservation et diffusion des patrimoines, 56 % à l'expression artistique et activités culturelles.
n.d. : données non disponibles (les nomenclatures comptables des départements et régions sont moins détaillées que celles des communes et de leurs groupements).
NB : ces données incluent les Dom.

Source : ORS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

On voit que l'effort est proportionnellement plus important dans les communes et intercommunalités. L'État se situe au milieu de ce graphique avec un budget du Ministère (hors Audiovisuel Public), en ce qui concerne 2021 à 3,82 Milliards d'Euros²² pour 67 Millions d'habitants (soit 57€/habitant). Les services déconcentrés ayant la charge quant à eux d'une enveloppe de 967 Millions d'Euros, soit 14,40€/habitant. Ce système est fragile, comme tout système de subventionnement, puisque non garanti et soumis au fait politique et qui plus est au fait politique de proximité. Si la santé écono-

21 Ministère de la Culture et de la Communication, « Morphologie et économie du champ culturel, pratiques et usages culturels », op.cit.

22 Source <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Presentation-du-budget-2021-du-ministère-de-la-Culture>

mique des ensembles ne saurait reposer uniquement sur ces financements publics, mais bien sur un mélange de ressources publiques et de recettes issues des ventes, il reste nécessaire que la puissance publique accompagne au mieux les ensembles du territoire.

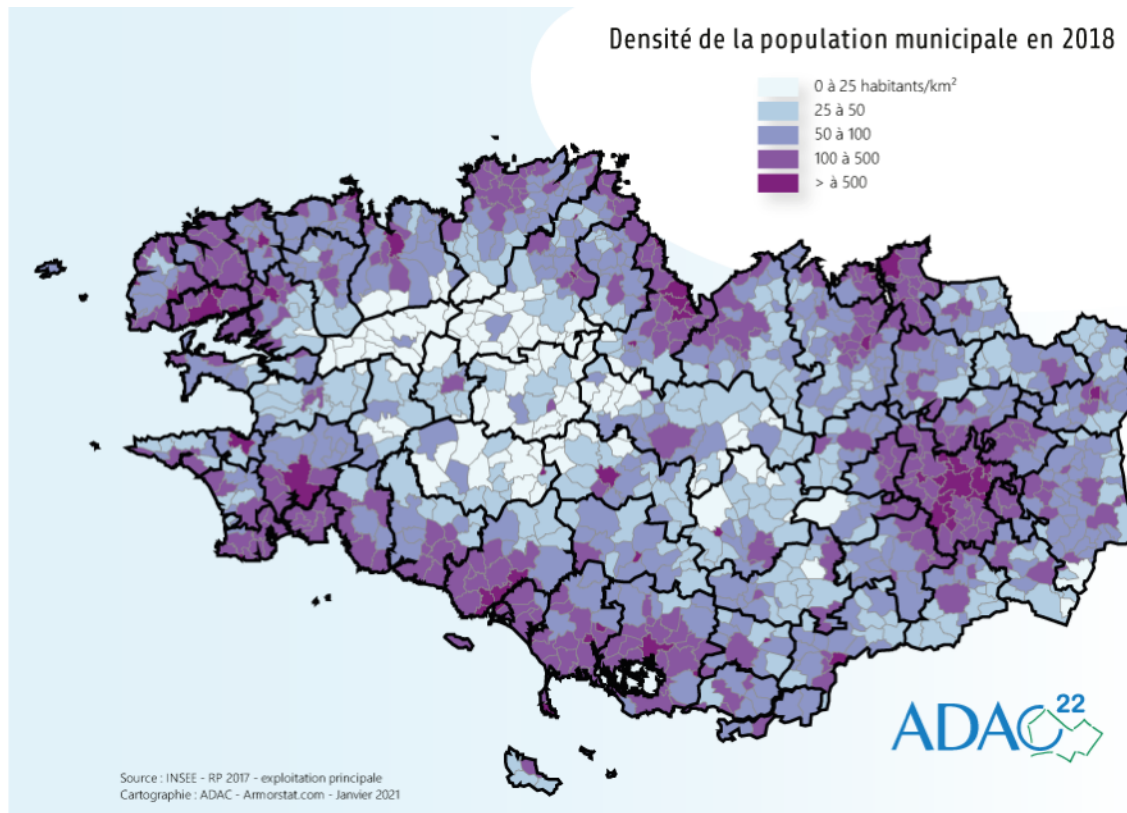
« Alors que la logique de la subvention de fonctionnement est d'accorder aux institutions culturelles ou artistiques (maisons de la culture, orchestres symphoniques, troupes de théâtre...) un budget affecté à leurs frais de fonctionnement, la logique de l'aide au projet est à la fois plus légère sur le plan de la gestion et plus contraignante d'un point de vue artistique, puisque le financeur soutient dans ce cas un projet artistique précis (production d'un spectacle, d'un disque, financement d'une tournée...). Dans le monde du spectacle, la généralisation de l'aide au projet a donc pour conséquence que le financement public va en priorité à des structures légères, le plus souvent dépourvues de personnel permanent, et à des initiatives locales dont la pérennité n'est pas nécessairement encouragée. Elle renforce ainsi les caractéristiques structurelles de l'économie contemporaine du domaine musical. »²³

La déconcentration des aides, via les DRAC nous informe d'une différence notable entre une région comme la Bretagne et une autre telle que la région Rhône-Alpes. Dans la sous-partie dédiée aux compétences artistiques, j'évoquais le Région Rhône Alpes comme pourvoyeuse de contrats, cela s'explique en partie par le soutien que la DRAC Rhône Alpes accorde à la musique. Contre quatre ensembles conventionnés en Bretagne, on y en compte seize ; contre quatre ensembles subventionnés pour leur structuration, en Rhône-Alpes, onze sont aidés ; enfin, cinq formations bretonnes sont soutenues au projet comme en Rhône Alpes. Le budget de la DRAC Rhône-Alpes pour la musique est de 2 015 000 €.²⁴ Du point de vue de Matthieu Rietzler « de toutes les

23 Coulangeon Philippe, « Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode », dans : , Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession, sous la direction de Coulangeon Philippe. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2004, p. 13-35. URL : <https://www.cairn.info/les-musiciens-interpretes-en-france--9782110942784-page-13.htm#pa25>

24 <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Pole-creation-artistique-media-industries-culturelles/Spectacle-vivant/Espace-professionnel-spectacle-vivant-Auvergne-Rhone-Alpes>. Je n'ai pas eu accès aux données de la DRAC Bretagne.

DRAC de France, la DRAC Bretagne est l'une de celles qui soutient le moins les musiques savantes (...) on a une DRAC absolument formidable en ce moment, donc on en profite. Mais, voilà, ce déséquilibre-là, je ne sais pas combien de temps il faudra pour qu'il soit comblé, mais, ça prend du temps. »



Les lieux culturels, en tant que programmeurs achetant des spectacles, sont des financeurs de la création sur le territoire. Ils sont également des équipements structurants du territoire breton. Ils sont présents dans les différents foyers de vie²⁵. Les billetteries si elles participent de l'équilibre économique de ces structures, sont insuffisantes pour financer à elles seules les saisons culturelles. Les tutelles politiques subventionnent ces équipements pour leur permettre de programmer concerts, spectacles et performances. Elles sont directement liées au projet politique des élus. Si les élus ne signent pas directement la programmation, ils sont néanmoins en charge du cahier des charges des équipements et de leur financement. Leur rôle vis à vis des équipes artistiques du territoire a été important pendant la crise sanitaire. Prenons l'exemple de la

25 Carte représentant la densité de la population municipale en 2018 en Bretagne, source INSEE – RP 2017, cartographie ADAC – Armorstat.com – janvier 2021

Ville de Rennes. L'Opéra de Rennes²⁶ a été présent en maintenant dans ses murs répétitions et représentations en captations audiovisuelles. Cela a permis la conservation d'un grand nombre d'emplois artistiques et techniques. Là où en 2020, l'Opéra a pu marcher au ralenti, l'équipe a souhaité maintenir la partie de son activité de soutien à la création artistique. Les concerts et spectacles ainsi créés (*Dreams, La Chauve-Souris, Les Trois Contes, Les Oratorios de Pâques et l'Ascension*) ont été diffusés sur des canaux largement accessibles, en France et localement sur le territoire breton, grâce aux partenariats avec TV Rennes par exemple. Il est à noter que ce sont principalement des retombées économiques locales pour les équipes techniques et artistiques : Le Banquet Céleste et Mélismes, ont pu bénéficier de ces captations. L'Opéra de Rennes a ainsi joué son rôle d'accessibilité des œuvres au public et également de partenaires de ses ensembles en résidence. Le Festival Les Tombées de la Nuit²⁷, connu pour ses propositions artistiques décalées dans la ville, a maintenu, en 2020 et en 2021 une partie de sa programmation. En 2020, la formule retenue a été celle d'impromptus non annoncés pour se conformer aux interdictions de regroupement ; en 2021, un programme et des rendez-vous, mais avec jauge et respect des mesures sanitaires ont été mis en place. La Ville de Rennes a également mis en place un Plan de relance du secteur artistique apportant son soutien aux structures souhaitant former leurs salariés ou réaliser des outils de communication. Le jeune Octuor Oxymore (ensemble professionnel de l'association dont je suis présidente) a pu en bénéficier et a ainsi pu réunir dix artistes sur trois jours et une équipe de tournage, recevant à la fois le soutien de la Ville de Rennes par ce Plan de relance et celui du Festival des Tombées de la Nuit, dans le cadre de leur soutien aux pratiques artistiques locales. Pour un ensemble débutant, la conjonction de ces soutiens a été une véritable opportunité en ces temps complexes.

Équipes artistiques professionnelles et techniciens, lieux de formation, de création et de diffusion de la musique savante professionnelle en Bretagne, forment un secteur d'activité. Ils interagissent et sont même en partie interdépendants. Leurs besoins en

26 L'Opéra de Rennes est en régie municipale

27 Les Tombées de la Nuit ont reçu en 2019, une subvention de 1 058 740 € au titre du soutien au fonctionnement. Source https://data.rennesmetropole.fr/explore/dataset/ca-2019-ville-de-rennes-subventions-aux-associations/table/?refine.libelle_fonction=Culture&q=tomb%C3%A9es

termes de compétences artistiques ne trouvent pas facilement satisfaction sur le territoire, et les besoins matériels peuvent être compliqués à satisfaire. On s'aperçoit par ailleurs, que seul un faible nombre d'équipes artistiques sont référencées comme professionnelles dans la musique savante en Bretagne, les difficultés que je viens de montrer, font certainement partie du faisceau de raisons qui empêche la vitalité de ce secteur en Bretagne. Ceci peut cependant être vu comme un atout quant à la connaissance de ces équipes par les diffuseurs.

Quel avenir pour l'écosystème de la musique savante en Bretagne ?

Cet écosystème de la musique savante, dans une démarche souhaitable de durabilité basée sur la coopération plus que sur la compétition, pourrait gagner à renforcer un certain nombre de liens et à valoriser des synergies fort peu exploitées actuellement entre les lieux de diffusion et les ensembles créateurs. Je suivrai la piste de l'inter-connaissance entre lieux et équipes artistiques. J'étudierai ensuite la théorie de Françoise Benhamou et Victor Ginsburgh²⁸ sur le morcellement territorial appliquée à la géographie bretonne pour en montrer les limites. Enfin, toujours dans cette réflexion autour des enjeux sociétaux et environnementaux, je poserai la question de la création artistique et de son rapport au temps.

De l'inter-connaissance pour favoriser la programmation

Depuis la réforme territoriale de 2015, la compétence culturelle peut être choisie par plusieurs échelons territoriaux. Elle n'est obligatoire qu'au niveau national, représenté par la Direction Régionale des Affaires Culturelles, au niveau départemental dans sa dimension liée au livre et à l'éducation Artistique et Musicale. Historiquement la Bretagne est un territoire fort culturellement. D'une part, l'identité régionale est forte avec des musiques, des danses, une langue, ancrée et renforcée par la reconnaissance des Droits Culturels. D'autre part, un maillage associatif très fort permet la mise en pratique de ces droits culturels, lié à la tradition d'éducation populaire prenant racine dans le maillage paroissial et les patronages, comme en atteste la pratique théâtrale en Bretagne du XIX^e au XXI^e siècles²⁹. La pratique artistique en amateur peut voir sa continuité dans la construction d'espaces d'accueil des pratiques artistiques et la programmation d'artistes professionnels. Ceci expliquerait le maillage plutôt dense du territoire breton en matière d'équipement culturel ou multi-activités.

Ce maillage territorial se retrouve dans l'enquête menée pour ce travail, avec les 137

²⁸ Terra-Nova_Cycle-Covid19_La-pyramide-invers_e-pour-relancer-l_economie-de-la-culture_050520.pdf

²⁹ <https://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/parcours/0005/la-bretagne-terre-de-theatre.html#anchor9>

lieux que j'ai répertoriés sur la région. Certaines scènes sont spécialisées (théâtre, danse, musiques actuelles), d'autres pluridisciplinaires. La Bretagne possède un réseau fourni de lieux de diffusion qui ont des caractéristiques différentes : Scènes nationales, scènes de territoire, espaces culturels municipaux ou d'inter-communalité. Ces lieux sont pour la plupart gérés comme des services publics. Certaines salles sont cependant des salles privées et commerciales qui travaillent en proposant des locations sèches. Il existe peu de lieux dédiés à la musique en Bretagne : le Théâtre de Cornouaille, scène Nationale spécialisée musique et l'Opéra de Rennes, en régie municipale, orienté sur l'art lyrique ainsi que sept Scènes de Musiques Actuelles labellisées³⁰ (Bonjour Minuit à Saint Brieuc, Les Plages Magnétiques à Brest, Run ar Puns à Châteaulin, L'échonova à Saint Avé, Hydrophone à Lorient, et les Transmusicales ainsi que L'Antipode à Rennes). Les autres salles sont pluridisciplinaires.

Sarah Karlikow, dont j'ai déjà cité quelques propos est conseillère artistique spécialisée Musiques à SVB, je m'appuierai plus particulièrement sur notre entretien présent en annexe. Il s'agissait principalement d'interroger sa connaissance et son expérience du secteur musical breton. Si sa mission première n'est pas d'accompagner les artistes dans leur diffusion au sein de la Bretagne, Sarah Karlikow a une connaissance fine des circuits de diffusion de toutes les musiques en Bretagne. Auparavant elle était responsable de la Mission Voix Musique et Danse en Bretagne (ancienne agence régionale), elle a travaillé pour le développement des enseignements artistiques en Bretagne, elle est fondatrice de HF Bretagne (Association pour l'égalité Femme-Homme dans les arts). Elle est également la conseillère de l'ensemble Le Banquet Céleste pour lequel je travaille. L'axe principal de notre entretien a porté sur le développement de la relation programmeurs-ensembles professionnels sur le territoire breton. Sarah Karlikow, en exposant son poste, indique qu'elle s'occupe de « toutes les musiques, avec tout ce que ça comporte à la fois comme cloisonnement et comme interrogation sur la sémantique ». Ce qui nous a permis de plonger rapidement dans le vif du sujet.

Elle explique le travail des programmeurs

« les lieux de programmation pluridisciplinaires comme leur nom l'indique, il faut qu'ils fassent un peu de danse, un peu de théâtre, de marionnettes, un

30 <https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Musique/Files/Liste-des-Scenes-de-musiques-actuelles>

peu de cirque, un peu de jeune public, un peu d'émergent, de star (...) Donc sur une vingtaine de levers de rideau ou sur une trentaine de levers de rideau, tu as vite fait de ne pas avoir plus de place pour ta case musique classique ».

Au-delà de ces questions d'agenda, Sarah Karlikow soulève le manque de confiance ou le manque d'outil pour appréhender les musiques savantes.

« On a pas mal analysé ça et travaillé avec des responsables de programmation sur une grille de lecture de spectacles, mais elle n'est pas valable pour une grille de concert. Et c'est pour ça qu'ils n'ont pas confiance en eux aussi ».

L'inter-connaissance nous a semblé être un axe de travail entre ensembles et programmeurs. La relation sur le long terme avec des responsables de salles ou de festival n'est pas encore aboutie. Si l'ensemble Mathéus³¹ Mélismes ou le Banquet Céleste³² sont diffusés sur le territoire breton, il s'agit d'ensembles en résidence dans des salles de dimension régionale, dont une partie du travail d'accompagnement réside dans la diffusion dans et hors les murs. Concernant Le Banquet Céleste, mon expérience en tant que chargée de diffusion régionale, me montre que les salles à programmation pluridisciplinaire, ne connaissant pas nécessairement le travail artistique réalisé par les ensembles du territoire et que des préjugés sur l'accès par tous à l'esthétique baroque, en l'occurrence, sont encore à l'oeuvre. Conséquemment, selon Sarah Karlikow

« Il y a très peu de programmation de ces musiques dans les scènes à saison, les salles qui ont des saisons. (...) Et donc tout ce qui relève non seulement de la diffusion, de l'accompagnement au long cours, du partenariat entre responsable de programmation et de diffusion et équipe artistique, n'est pas travaillé dans la région. »

Peu de salles, en effet, s'inscrivent dans un travail d'accompagnement sur la durée avec des artistes issus des musiques savantes. Pourtant, une connaissance des ma-

31 40 dates programmées sur la saison 21-22, 14 dates en Bretagne dont 11 en Finistère

32 pour 34 dates en saison, le Banquet Céleste propose 17 dates en Bretagne, dont 13 sont directement programmées par L'Opéra de Rennes, son lieu de résidence

nières de créer, des temps nécessaires à ces créations, des codes des différentes esthétiques, permettrait un dialogue constructif et une appropriation par les programmeurs. Ainsi, plutôt que de programmer uniquement des « Best Sellers » un risque choisi pourrait être de programmer des ensembles ayant travaillé au long cours dans un lieu, avec la possibilité d'ouvrir des répétitions, de faire des rencontres avec des artistes.

« En fait, la solution de ce problème est simple. Peu importe qui commence. Mais cela ne marche que si celui qui commence parvient à persuader suffisamment d'autres acteurs de concourir à ce processus de création de valeur. Ce qui motive cette coopération est souvent la tendance à suivre le mouvement, un mécanisme que l'on présentera sous son meilleur jour en disant que les autres se mettent à voir du même œil que celui des premiers entrants sur ce marché particulier. Sous un jour moins reluisant, on dira que, maintenant que tout le monde semble d'accord sur la valeur de cette nouvelle œuvre, personne ne veut être en reste, financièrement peut-être, mais à coup sûr en matière de goût, pour reconnaître ce que tout le monde voit et valorise. »³³

Le travail de SVB qui permet des rencontres entre programmeurs hors de Bretagne face à des spectacles choisis dans les différentes disciplines artistiques, facilite la prise de décision, en créant un réseau d'influence, une sorte de sécurisation du risque de programmation. Ce qui implique que certains soient reconnus comme experts ou aient les grilles de valeurs selon lesquels ce spectacle est un bon spectacle ou ne l'est pas. A Brest, par exemple et selon le témoignage de Sarah Karlikow, la circulation des personnes (programmeurs, artistes) entre les différentes esthétiques du spectacle vivant est plus importante qu'à Rennes.

« A Brest, tu vas au Quartz, à la Carène, tu trouves des gens du Centre d'art Passerelle art visuel, de la Maison du Théâtre, de la Carène... (...) alors ils sont moins nombreux, ils sont au bout du monde, ils doivent se tenir les coudes, mais ça circule beaucoup plus dans les spectacles entre les différents milieux, bizarrement. Peut-être qu'il y a quelque chose à creuser sur

33 Becker Howard S, op. cit.

les raisons pour lesquelles à Brest, à part le fait qu'ils soient au bout du monde, ça se décroïssonne. »

Pour les autres territoires, l'absence de fréquentation régulière de concerts de musique savante pourrait expliquer la programmation de compositeurs plus connus par manque de confiance dans leur jugement sur des œuvres plus confidentielles. Ce qui entraîne un effet rebond :

« Les artistes, bien sûr, ne le savent que trop. Si bien que certains, presque tous peut-être, se mettent à travailler en anticipant la façon dont leur œuvre va s'intégrer dans les circuits de distribution. (...). Les compositeurs écrivent des musiques d'une certaine longueur et avec une certaine instrumentation, parce que c'est ce que peuvent gérer les organismes qui distribuent leur musique : l'orchestre symphonique et la salle de concert, la musique d'avant-garde et les universités ou les écoles de musique. En fait, les artistes créent presque toujours leurs œuvres en tenant compte des modalités de leur distribution. »³⁴

Aux dires de Sarah Karlikow (et selon mon recensement), les ensembles professionnels de musique savante ne sont pas pléthore en Bretagne

« Ce qui est assez terrible, c'est que je sais que je pourrais tous les dire, alors que si tu me posais la même question pour les ensembles de musique du monde, de musiques actuelles (...) je sais que je te dirai « Non je ne peux pas tous te les dire ». Alors que là, les ensembles professionnels (...) donc des ensembles dirigés par des professionnels à la fois enfin artistiquement et puis qui si possible peuvent bénéficier d'un accompagnement de structuration (...) Il n'y en a pas des tonnes. ».

Pourtant, la qualité des pratiques artistiques est reconnue rappelle Matthieu Rietzler « Il y a un, un vivier d'artistes absolument incroyable. Et le, la tendance post-COVID, fait qu'il y a de nouveaux ensembles qui viennent régulièrement s'installer en Bretagne. (...) Il y a une école, en particulier une école de chant bretonne, liée à la Maîtrise de Bretagne, liée à des enseignants majeurs comme Agnès Brosset, liée à Gildas Pungier, en-

34 Ibid. Ce qui est dit ici des musiques de création est également valable pour les musiques de patrimoine, où l'offre peut parfois s'inscrire dans une demande consensuelle plus que de découverte.

fin voilà. Et donc tous ces artistes professionnels installés en Bretagne, il y en a un certain nombre qui créent leurs ensembles. »

Qualité et petit nombre, cela pourrait être le signe d'une bonne connaissance par les acteurs du territoire. Ce n'est pourtant pas un atout vis-à-vis des lieux de diffusion.

« Sur la question de l'inter-connaissance je la relierais à la question de la prescription. C'est à dire que dans ce milieu, comme dans plein d'autres, les choix des gens se font parce qu'il y en a d'autres qui disent que c'est super. Ou parce qu'il y en a d'autres qui les emmènent pour les écouter ou voir tel spectacle ; ou parce qu'ils ont vu dans les médias ou qu'ils voient que tel groupe ou tel spectacle a joué dans tel endroit et que c'est des endroits qui leur ressemble enfin voilà. Donc, l'inter-connaissance et l'organisation de la prescription, c'est des choses sur lequel on peut essayer de travailler. L'inter-connaissance au niveau local, si local veut dire départemental par exemple, je pense qu'elle peut passer par l'éducation artistique et culturelle. ».

Une autre solution pourrait être la mise en place d'une journée de rencontre réunissant les différents ensembles professionnels du territoire régional et invitant les programmeurs à la découverte des propositions artistiques. Un showcase à la manière des musiques actuelles ou des rencontres théâtrales déjà organisées en Bretagne comme Bretagne en scène(s)³⁵, le Festival No Border pour les musiques du monde³⁶ ou comme le New Deal³⁷ de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS). Ce New Deal propose un temps de questionnement des pratiques et un temps de « speed meetings ». je pense qu'à un niveau régional, un temps de présentation d'extraits de concerts ou spectacles serait bénéfique pour démystifier la musique savante. A l'image de la tentative racontée par Sarah Karlikow :

« On avait travaillé avec Alain Surrans (directeur de l'Opéra de Rennes de

35 Rencontres professionnelles théâtrales soutenues par les Conseil départementaux et la Région Bretagne ainsi que par l'association Musique et Dans en Finistère

36 <https://www.festivalnoborder.com/Partenaires-7.html>

37 Les rencontres professionnelles New Deal, créées à l'initiative de la FEVIS sont organisées en coopération avec le Réseau Européen de Musique Ancienne, le Bureau Export, l'Institut français, l'Association des Scènes Nationales, Grands Formats, France Festivals et Futurs Composés <https://human-music.eu/index.php/new-deal-ac-cueil/>

2005 à 2018, ndlr) en se demandant comment pourrait-on faire pour rapprocher les ensembles de musique de ces responsables de programmation. Et donc on avait imaginé, un moment à l'opéra avec des moments de showcase avec les ensembles en question et puis surtout des moments de d'échanges pour que les directions artistiques se rendent compte des attentes, des obstacles des responsables de structures et que les lieux de structure se rendent compte de la réalité de ce que proposent les ensembles de musique. »

Dans un cadre légèrement différent, Sarah Karlikow nous fait part d'une initiative apparue en 2020 et reconduite en 2021. Au point de départ de cette manifestation culturelle, Logellou qui est un lieu de création musicale sonore du Centre Bretagne et trois ensembles Nautilus, Sillages et la Compagnie des Musiques têtues. Ils ont comme point commun la recherche musicale.

« Quand ils ont organisé ça, SVB les a accompagnés, en participant à construire avec eux, un parcours à l'intérieur du festival pour les responsables de programmation. Et il y avait, 25-30 responsables de programmation : à la fois des responsables de festivals, des responsables de scène nationale, des responsables de salles, des responsables spécialisés musique, des responsables pluridisciplinaires ».

La manifestation ayant lieu en différents endroits du Centre Bretagne, un parcours en car est organisé permettant les échanges informels entre les programmeurs. Cette formule permet de questionner

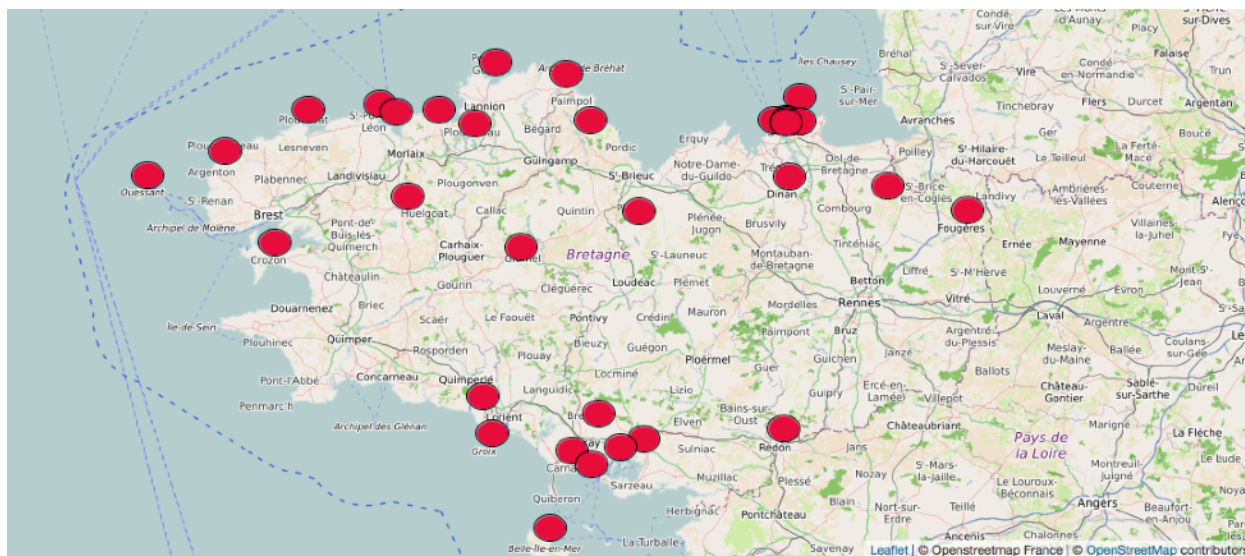
« la diversité des formes parce qu'il y a en intérieur - en extérieur, petite forme - grande forme, le soir - le matin ; le croisement des musiques (...). Quelle hiérarchie il y a entre les formes de musique, quelle hiérarchie implicite, entre les structures de programmation et donc entre les endroits de prescription ; et quelle hiérarchie il y a entre les musiques elles-mêmes quoi et comment les hiérarchies sont des blocages à la circulation et à la mobilité des artistes. »

Cette proposition du SVB est intéressante car elle met en avant la collaboration entre les ensembles et la possibilité de faire venir des programmeurs à des formes peu ha-

bituelles. La musique de recherche dont parle Sarah Karlikow est une des branches de la musique savante. Il apparaît donc possible d'intéresser des programmeurs pluridisciplinaires à ces esthétiques. En faisant dialoguer des programmeurs spécialisés avec des programmeurs moins spécialisés, on crée cet acte de prescription dont nous parlons plus haut.

Du côté des festivals, les festivals dédiés aux musiques savantes sont principalement regroupés en une « Fédération des Festivals de Musique Classique en Bretagne »³⁸ qui regroupe 34 festivals associatifs répartis principalement sur le littoral breton³⁹ et pour la plupart se tenant dans la période estivale. Ce qui entraîne des difficultés :

« ils sont pour la majeure partie, estivaux (...) il ne peuvent pas prendre le temps d'avoir quelqu'un qui fasse ensuite de l'action culturelle toute l'année, etc etc. (...) Y en a quelques-uns qui se sont développés, mais la plupart, non. »



Concernant leur programmation, le budget de ces festivals est un point central. Organisés majoritairement par des bénévoles, parfois sans directeurs artistiques, la majorité des festivals estivaux bretons ont des budgets qui ne leur permettent pas de pouvoir programmer des ensembles avec des tarifs trop élevés. Seuls les festivals les plus reconnus : Voce Humana à Lannion, Klasik en centre Bretagne, le Festival de Lanvellec,

38 <https://www.classiquebretagne.com/>

39 Cf carte suivante Source <https://www.classiquebretagne.com/>

Musique au large à Saint Malo ou encore le festival Terraqué, qui se caractérisent par la présence d'une Direction Artistique qui réalise la programmation, peuvent assumer financièrement et artistiquement la programmation d'ensembles qui rémunèrent leurs artistes au-delà des minima sociaux. Il faut, en effet garder à l'esprit le coût de représentations des ensembles. Actuellement la grille salariale issue des accords de la Convention Collective Nationale des Entreprises Artistiques et Culturelles (CCNEAC) prévoit 145,27 € brut par représentation, ce qui représente un coût employeur aux alentours de 230 €, ce qui signifie que pour un ensemble de 5 artistes, le minimum pour un concert hors réintégration du coût des fonctions supports et des répétitions est de 1150 €. A noter que cette prestation n'aura pas le même coût en fonction de la réputation de l'ensemble, comme nous le rappelle Philippe Coulangeon

« (...) les musiciens se différencient par leur volume d'activité et leur revenu, qui sont du reste imparfaitement corrélés, puisque le revenu aussi varie en fonction du talent reconnu aux artistes et du niveau de la demande qui leur est spécifiquement adressée, par leurs pairs (demande « intermédiaire ») et par le public (demande « finale »). »⁴⁰

Les petites structures festivalières bénévoles associatives ne peuvent prendre de risques budgétaires inconsidérés et préfèrent bien souvent les petites formes artistiques (solo, duo, trio) qui leur assurent un retour sur investissements. Dans certains cas, on peut encore déplorer le recours de certains festivals au travail non rémunéré, avec des artistes payés « au chapeau » et bien souvent non déclarés. A cet endroit, on retrouve la pratique informelle des concerts en amateur. Il est obligatoire pour les artistes qui ne sont pas constitués en ensembles juridiquement formalisés de rappeler à ces organisateurs l'obligation de déclaration d'emploi et du paiement des salaires et cotisations sociales. La reconnaissance du métier d'artistes passe aussi par cette forme de pédagogie.

Cette première photographie fait apparaître le peu d'espace donné à la musique savante. Si les scènes de dimension nationale, de territoires ou les festivals spécialisés,

40 Coulangeon Philippe, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », op.cit

programment cette esthétique, on la retrouve peu à l’affiche des salles municipales. Dans les réponses, la crainte de pas pouvoir trouver le public est la plus souvent citée. Cependant, les ensembles professionnels bretons, à l’instar de la majorité des ensembles de musique savante aujourd’hui, proposent des temps de médiation et de découverte pour créer la rencontre avec les publics. Peu de programmeurs citent naturellement parmi les ensembles avec lesquels ils souhaiteraient travailler, ceux qui vivent sur le territoire. Sur la quinzaine d’ensembles professionnels dont le siège social est en Bretagne, Matheus et Mélismes, tirent, sur ce point leur épingle du jeu. Pourtant l’une des premières synergies possibles serait de travailler localement avec les programmeurs, en allant à leur rencontre et inversement, que les programmeurs aient une connaissance des ensembles professionnels existant sur le territoire.

Le morcellement territorial au secours de la relance culturelle

Dans le cadre de la réflexion autour de l’avenir de l’écosystème de la musique savante en Bretagne, il est intéressant de s’arrêter sur la vision de Françoise Benhamou et Victor Ginsburgh⁴¹. Le travail artistique local, au plus proche de son territoire, comme tissu culturel de proximité, le maillage territorial des petites structures peut répondre à plusieurs inquiétudes selon moi et répond au dimensionnement d’une région comme la Bretagne.

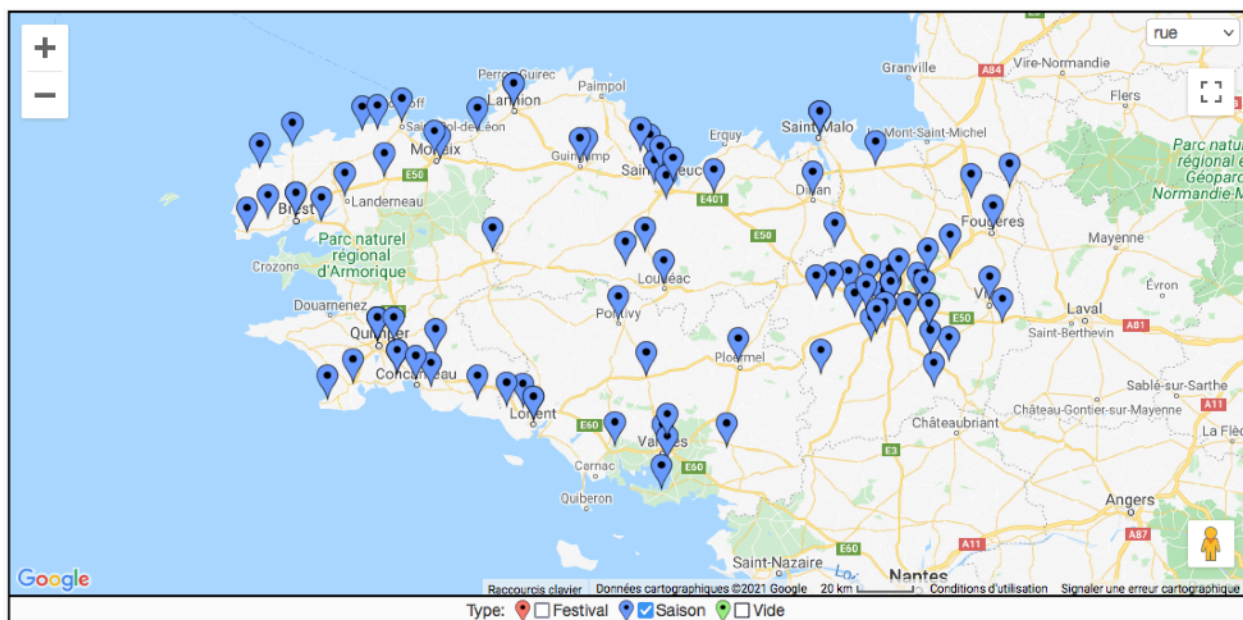
Relancées par le financement public, les associations culturelles permettraient la subsistance de nombreux artistes et emplois induits ; la pratique des Droits culturels dans des zones parfois blanches. Les festivals, sont un exemple concret de l’investissement territorial des associations culturelles. S’ils sont le fait d’organisation majoritairement bénévoles, ils n’en restent pas moins l’émanation d’une volonté de plusieurs de faire vivre la culture. La fédération des festivals de musique classique en Bretagne (FFMCB), réunit une trentaine de festivals, répartis sur le territoire breton⁴². Ils se situent majoritairement dans les zones de tourisme, mais plusieurs ont lieu en milieu rural (Klasik à Rostrenen, Milasons à Ploec sur Lié, Les Musicales de la Ballue à Bazouges La Pé-

⁴¹ Terra-Nova_Cycle-Covid19_La-pyramide-invers_e-pour-relancer-l_economie-de-la-culture_050520.pdf

⁴² Source <https://www.classiquebretagne.com/>

rouse, Les Musicales de Blanchardeau, à Lanvollon, le Festival de musique ancienne et du Trégor à Lanvellec). Leur saisonnalité est majoritairement estivale, mais certains se tiennent à l'automne (Milasons, Festival de musique ancienne et du Trégor, Musiques ad lib, Festival Fougères Musicales, Classique au large, Barokopéra, Jeux de vagues). De durées variables et de budgets différents, leurs programmations permettent d'engager des musiciens et de faire connaître la musique classique au public local ainsi qu'aux touristes. La FFMCB revendique 2 000 musiciens et 60 000 spectateurs annuels. Ils sont un argument d'attractivité du territoire.

D'autre part, les centres culturels et salles municipales et intercommunales sont assez nombreuses sur la région Bretagne⁴³. On notera, qu'à l'instar des festivals, les salles se trouvent sur le littoral, mais qu'à la différence des festivals, cette carte des équipements suit relativement la carte de la densité de la population résidant en Bretagne.



Ces lieux, bien souvent pluridisciplinaires permettent en théorie de rendre accessible aux bassins de population des propositions artistiques. Dans les faits, il serait intéressant d'aller regarder de manière fine la programmation de ces salles et de définir leurs caractéristiques de programmation et les profils des personnes en charge de la programmation.

43 Carte réalisée d'après l'inventaire réalisé par mes soins pour ce travail. Accessible https://www.easymapmaker.com/map/carte_diffusion_bretagne

Pourtant ce maillage territorial, cet « humidification des sols » par capillarité avec une présence forte des équipements de diffusion artistique, me semble cacher plusieurs écueils. Si les petites structures peuvent être plus agiles que les grandes, elles possèdent, de fait, de moins grandes compétences. Le problème n'est donc pas uniquement le financement de la diffusion des propositions artistiques, mais sans doute également un besoin en formation des équipes, ou en accompagnement à la programmation artistique, à la médiation culturelle. D'un aspect pratique la dispersion de ces structures de diffusion peut rendre difficile leur accompagnement par des tutelles régionales. Pour reprendre l'expression de Françoise Benhamou et Victor Ginsburgh, arroser « là où il ne pleut pas », devient compliqué avec des structures référencées au niveau communal. Doit-on laisser aux petites structures la démarche d'aller demander des financements ?⁴⁴ Au risque que ce soit celles qui ont déjà les compétences, les ressources humaines qui aillent chercher ces aides.

Un travail en circuit-court, pour relocaliser les emplois, créer de l'implication locale, une connaissance de ses forces artistiques et une fierté territoriale, pourrait être développé en favorisant l'inter-connaissance des équipes artistiques et des équipes des lieux culturels. Cependant les lieux ne correspondent pas non plus à tous les formats / esthétiques ou besoin des artistes. Il me semble utopique de penser qu'un système en circuit-court puisse être immédiatement alimenté et valorisé, ni même qu'il pourrait être l'unique solution. Mais ce n'est pas parce qu'il n'est pas immédiatement possible, que nous ne pouvons pas l'appeler de nos vœux.

La nécessité de repenser le cycle artistique

Dans une démarche de développement durable et raisonné, il me semble pertinent de réfléchir aux conditions du travail de création et de la représentation. Pour aller contre la pensée des auteurs Françoise Benhamou et Victor Ginsburgh⁴⁵, affirmant que la culture « est une partie faible de notre économie parce qu'elle ne peut souvent pas

44 D'autre part cet article ne définit pas clairement la part du financement réalisé par l'état et les collectivités locales et la part accordée par les milieux économiques (mécénat, gestion privée lucrative...).

45 Terra-Nova Op. Cit

faire d'économies d'échelle », j'inviterai à la réflexion sur les opportunités offertes par la crise que nous traversons. Il est possible de renverser cette logique selon laquelle les économies d'échelle ne seraient pas possibles dans le spectacle vivant. Les germes de ces possibilités sont décrits dans l'article de Blandin-Estournet Christophe, Mourrat Philippe, *La crise peut-elle remettre les questions du sens et du commun au centre ?*⁴⁶ : renverser la tendance à l'hyper-production. Sortir du capitalisme culturel et du consumérisme culturel qui ne profite qu'à une petite frange de la population française.

La notion de « Care » appliquée ici au secteur artistique est intéressante. Dans ce « soin » à apporter, la dimension temporelle est importante. Après des années d'injonction à la « réinvention », n'est-il pas temps de ralentir ? Nous voyons aujourd'hui les limites de cette course en avant, de cette nécessaire innovation que les artistes doivent faire valoir pour obtenir des financements. Au risque de l'épuisement. Nous avons peut-être l'occasion de reposer des bases où le temps prend sa place.

Le temps permet à l'artiste d'exposer son propos. Le milieu musical est particulièrement touché par la courte durée des sessions de répétitions avant concert ou en création. Là où en danse ou en théâtre, des compagnies peuvent allouer plusieurs semaines aux répétitions, au travail de mise en scène ou en espace ; la musique n'y accorde au mieux que quelques jours. Prenons l'exemple d'une création de petit format du Banquet Céleste : *Dreams*⁴⁷. Conçue pour un chanteur, trois musiciens, un danseur, mise en scène par Julien Lubek et Cécile Roussat, la pièce d'environ 1h10, comprenant manipulation d'objets, effets visuels a été créée en une résidence de six jours à la MJC de Pacé, comprenant un filage devant les scolaires, avant d'être remontée pour une adaptation lumières et une captation à l'Opéra de Rennes. Soit trois jours de répétitions, deux jours de filage, une générale, cela ne laisse pas beaucoup de temps pour prendre du recul par rapport aux propositions de mise en scène, pour inscrire et digérer dans son corps le mouvement. Il se trouve que pour le milieu des musiques savantes, peu habitué aux mises en scène en dehors des productions lyriques, ces

⁴⁶ Blandin-Estournet Christophe, Mourrat Philippe, « La crise peut-elle remettre les questions du sens et du commun au centre ? », *Nectart*, 2020/2 (N° 11), p. 3-6. DOI : 10.3917/nect.011.0003. URL : <https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-2-page-3.htm>

⁴⁷ <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-et-musique-classique/2109727-dreams-par-le-banquet-celeste-a-l-opera-de-rennes.html>

temps sont habituels voire longs. Pour des concerts, le temps de répétition en ensemble, sont, pour une création d'1h15, de trois jours. Ce qui est relativement peu compte-tenu de la difficulté des pièces jouées et de la nécessité d'entrer dans le détail des intentions artistiques. Certes, les musiciens travaillent en amont (comme un comédien connaît son texte avant d'arriver en répétition scénique), mais la mise en commun, la composition du son de l'ensemble instrumental et/ou vocal nécessite une connaissance par le chef de ses musiciens et une écoute des musiciens entre eux. C'est dans ces moments de répétitions que la direction musicale, la couleur artistique est donnée aux musiciens.

Le temps permet la rencontre avec l'oeuvre dans le spectacle vivant. Comment dans le système actuel laisser sa chance à l'oeuvre si on la programme sur deux dates ? La difficulté étant le peu de scènes dédiées à la musique en Bretagne. Comme nous le rappelle Sarah Karlikow

« les lieux de programmation pluridisciplinaires comme leur nom l'indique, il faut qu'ils fassent un peu de danse, un peu de théâtre, de marionnettes, un peu de cirque, un peu de jeune public, un peu d'émergent, de star, un peu etc... Donc sur une vingtaine de levers de rideau ou sur une trentaine de levers de rideau, tu as vite fait de ne pas avoir plus de place pour ta case musique classique que la case que tu as mise pour l'Orchestre de Bretagne. »

Ce qui laisse peu de possibilité également pour programmer plus de deux représentations par spectacle ou concert (parfois une séance scolaire et une tout public). La peur aussi de ne pas trouver suffisamment de personnes pour remplir plusieurs dates de musique savante. Pourtant, avec une seule date, on risque de ne pas permettre au spectacle de se faire connaître hors du cercle des mieux informés (ceux qui ont reçu et lu la brochure de saison, ceux qui sont abonnés). Dans ces conditions, il n'est pas possible de faire connaître les propositions artistiques par le bouche-à-oreille par exemple. Il est difficile dans ces conditions de concrétiser l'accès aux oeuvres pourtant essentiel à l'exercice des droits culturels. Un travail de communication et de médiation important en amont pourrait permettre de gagner en public élargi et diversifié, mais cela représente des coûts non négligeables et peu de structures sont équipées de moyens de connaissance des habitudes de leurs spectateurs (type Customer Relation

Management).

En multipliant le nombre de représentations dans un même lieu de diffusion, on permet d'alléger les plannings de tournées, d'améliorer la qualité de vie des équipes et de diminuer les coûts (pas de montage-démontage tous les deux jours, pas de trajets dans la nuit pour rallier le prochain lieu de représentation) et de diminuer la pression environnementale des spectacles. Dans une logique de développement durable, de plus en plus d'ensembles se posent ces questions de la temporalité et des distances. Si un artiste se nourrit d'influences et de rencontres, qu'il a pour vocation à montrer son travail à d'autres publics que son public local, à quoi rime une représentation unique au Japon ? Ce n'est pas en un aller-retour qu'il pourra nourrir son esprit créatif. Nouvelle-ment créée, l'association ARVIVA « a pour vocation d'interroger les pratiques quotidiennes des métiers du spectacle vivant afin d'identifier des alternatives durables pour réduire l'impact environnemental de ce secteur, en incluant tous les maillons de la chaîne, de la création, à la production et à la diffusion en passant par la communication. »⁴⁸. Pour construire et alimenter sa réflexion sur la question Le Banquet Céleste est adhérent d'ARVIVA. Un souci est apporté à la construction des tournées sur les éléments sur lesquels nous avons prises (difficile par exemple d'obliger un programmeur à signer pour deux à trois représentations) : les transports, le choix d'hôtels écolabellisés, l'enchaînement des dates d'un point de vue géographique... J'ai pu assister à la première journée organisée en présentiel par ARVIVA, à Paris, le jeudi 2 décembre 2021. Nous avons pu y partager des rapports d'expériences comme des réflexions menées par des scientifiques, des artistes, des responsables de lieux de diffusion. Les adhérents d'ARVIVA ont fait le constat de la transformation nécessaire des pratiques artistiques, de production et de relation à l'emploi. Cette transformation est due au bouleversement climatique et à la prise de conscience des impacts de nos actions sur la relation à l'autre, au vivant, dans sa complexité.

L'écosystème artistique a de belles capacités de synergies à améliorer pour développer des projets artistiques durables et coopératifs. Les économies d'échelle, la ré-

48 www.arviva.org

flexion environnementale et l'exercice des droits culturels sont des axes de ce développement conscient des enjeux humains et matériels à l'oeuvre dans la création artistique. La crise sanitaire a permis un temps de réflexion dans certaines équipes artistiques, en espérant que les réflexes néo-libéraux de relance par la consommation puissent être contrecarrés par un appel à un renouveau idéologique basé sur les enjeux de durabilité écologique et économique, pour que l'art puisse être accessible au plus grand nombre.

La connaissance des publics : réalisme et pistes de diversification

« La musique classique se joue aujourd’hui dans des salles de concerts spécialement aménagées pour elle ou dans des églises. Parfois en plein air aussi, à l’occasion de festivals (théâtre antique d’Orange, théâtre de l’Archevêché d’Aix-en-Provence, arènes de Vérone...). La sacralisation du concert et les rituels qui l’accompagnent peuvent être perçus comme des barrières insurmontables. »⁴⁹

A qui s’adresse-t-on avec la musique savante professionnelle ? Qui pourrions-nous toucher et comment amener d’autres personnes que celles qui viennent déjà aux concerts ? Cette partie va s’attacher à présenter dans un premier temps la démographie actuelle des concerts de musique classique. Issus d’études sur le long terme, ces chiffres donnent une photographie des pratiques culturelles des français, mais ne permettent pas de piloter de manière fine les stratégies de communication locales. Je développerai l’intérêt porté par l’Opéra de Rennes à l’outil de relation aux consommateurs qui peut aider, aux côtés du développement des actions culturelles et de la présence sur les réseaux numériques, à toucher des personnes plus éloignées des caractéristiques démographiques habituelles. Enfin, je m’intéresserai à la forme du concert et à la place du spectaculaire dans l’approche de la musique savante aujourd’hui.

La sociologie des publics

« Dit plus justement, les goûts culturels sont liés à la formation culturelle et à l’histoire culturelle des individus, ils sont le produit de la compétence possédée et de la génération culturelle d’appartenance. »⁵⁰

Les enquêtes sociologiques démontrent depuis longtemps que les goûts musicaux sont généralement stables au cours de la vie adulte. Formés au début de l’âge adulte,

49 « Liste des 100 mots », Thierry Geffrotin, op. Cit.

50 Glevarec Hervé, Cibois Philippe, « Structure et historicité des goûts musicaux et cinématographiques. Analyse factorielle et interprétation sociologique », L’Année sociologique, 2018/2 (Vol. 68), p. 473-519. DOI : 10.3917/anso.182.0473. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2018-2-page-473.htm>

ils demeurent largement tout au long de la vie. Si l'interprétation des 50 ans d'enquêtes de pratiques culturelles en France, montre la progression spectaculaire de l'écoute quotidienne de la musique entre 2008 et 2018 pour toutes les personnes nées avant 1995,

« À l'inverse des tendances décrites pour l'ensemble du spectacle vivant, seule la musique classique présente des écarts d'âge croissants avec un vieillissement marqué de ses publics, principalement dû à la raréfaction de ses spectateurs les plus jeunes, directement liée à la faiblesse du renouvellement générationnel de ses publics. »⁵¹

Sociologiquement identifiée comme une pratique des personnes les plus diplômées et suivant la courbe de vieillissement de la génération baby-boom, le concert de musique classique marque le pas dans sa pénétration de la société française.

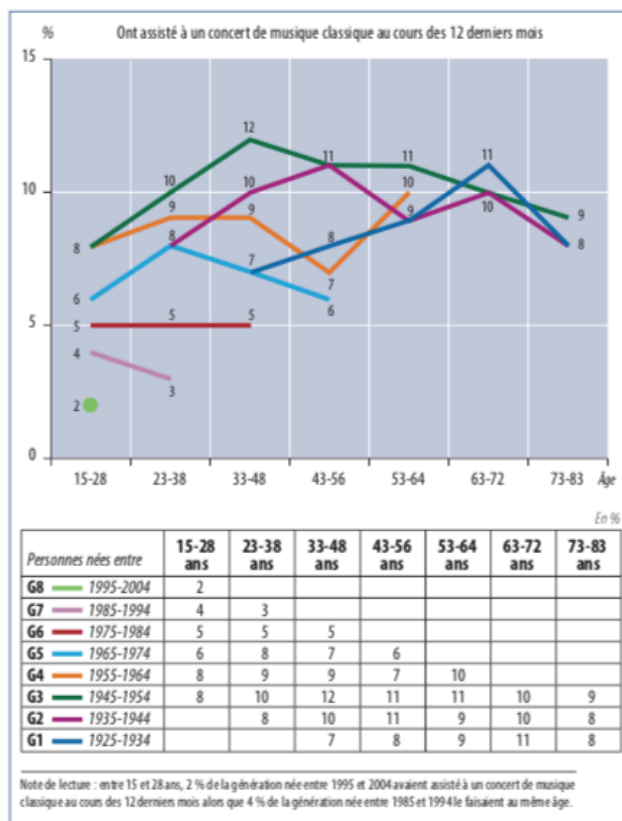
« La fréquentation des concerts de musique classique, ainsi que de rock et de jazz, ne connaît quant à elle pas le même développement historique que celle du théâtre et de la danse : en 2018, 6 % des 15 ans et plus sont allés à un concert de musique classique et 11 % à un concert de rock ou de jazz, contre respectivement 9 % et 13 % en 1997 et 1988, qui sont les deux années de fréquentation les plus fortes pour ces deux pratiques sur toute la période observée.

Ce tassement des pratiques s'explique dans les deux cas par une dynamique générationnelle singulière. Concernant la musique classique, la génération du *baby-boom* (G3), est celle qui a le plus fréquenté les salles de concert, et ce à tous les âges. Les générations qui l'ont précédée, mais également celles qui la suivent, ont systématiquement été moins enclines à s'y rendre, avec une raréfaction des pratiques particulièrement marquée pour les générations les plus récentes (graphique 39) : au sein de la génération née entre 1995 et 2004 (G8), seuls 2 % des 15-28 ans ont assisté à un concert de musique classique au cours de l'année – une proportion historiquement basse. »⁵²

51 www.culture.gouv.fr/Etudes-et-statistiques et sur www.cairn.info p.59 ISBN : 978-2-11-139970-

52 Ibid.

Graphique 39 – Fréquentation des concerts de musique classique selon la génération, 1973-2018

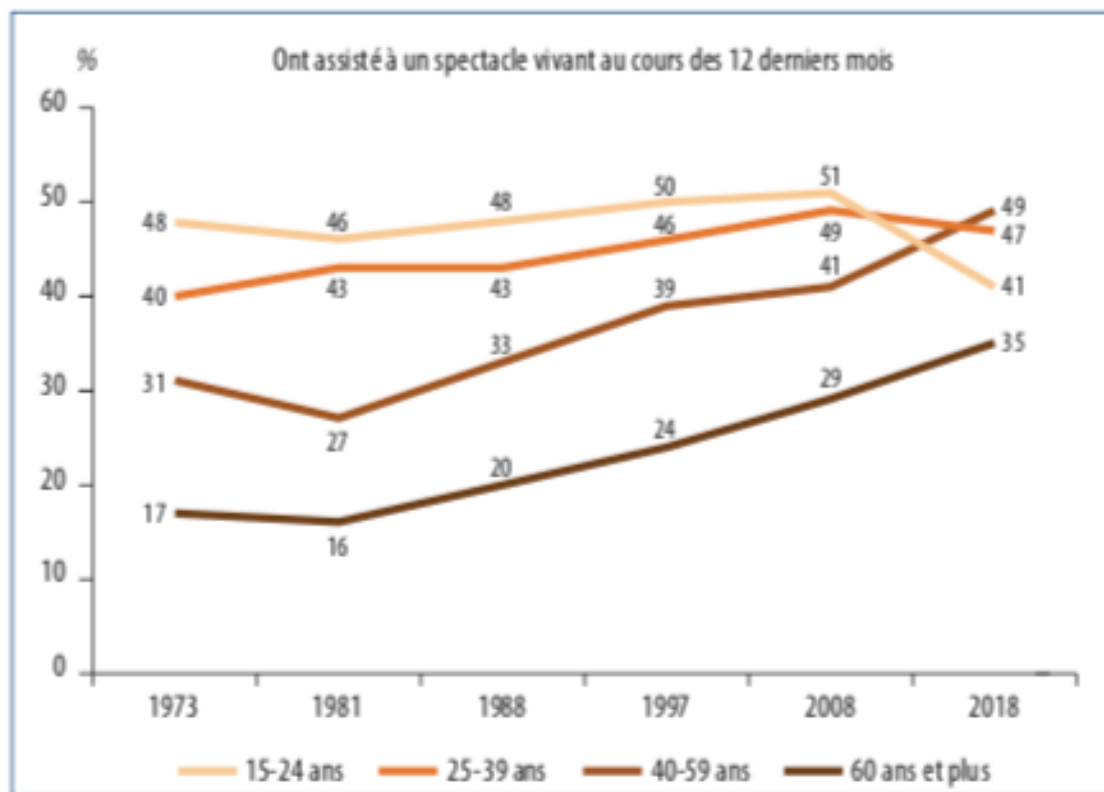


Si le public est donc bien vieillissant et se raréfiant, il est cependant inquiétant de constater que selon, l'âge, dans une perspective historique, la fréquentation des plus jeunes est également en baisse. Le graphique 34, montre que lors de la dernière décennie étudiée, les 15-24 ans et les 25-39 ans, ont moins assisté à des spectacles vivants que les mêmes tranches d'âges dans les décennies précédentes, malgré une tendance haussière depuis 1981 sur toutes les tranches d'âge. On peut parler de dégringolade pour les plus jeunes qui passent de 51 % à 41 %.

Les études montrent qu'au-delà des diplômés et de la catégorie socio-professionnelle de la personne adulte, ce sont bien souvent les goûts de l'enfance ou de l'adolescence qui se perpétuent. Hormis quelques effets d'appropriation de codes pour des trans-

fuges de classe ou de pérennisation des traditions des classes supérieures⁵³, il y a donc peu à espérer d'une hypothétique ouverture massive aux répertoires de musiques savantes une fois la maturité arrivée.

Graphique 34 – Fréquentation des spectacles vivants selon l'âge, 1973-2018



Source : enquête sur les pratiques culturelles, 1973-2018, cers, Ministère de la Culture, 2020

Il s'agit donc de capter le public lorsqu'il est encore enfant ou adolescent, de préférence hors de la sphère familiale pour éviter les barrières issues des représentations parentales. C'est là où les politiques publiques de soutien financier à l'Education Artistique et Culturelle, prennent tout leur sens : Faire de l'art un élément quotidien, et central dans l'éducation ; permettre, par le « faire », l'appropriation des codes et la connaissance de la démarche de création ; créer une proximité avec le fait artistique pour ne pas se sentir illégitime. Quand on sait que, d'une part, les habitudes, spécifi-

53 Le constat de la montée de l'éclectisme des goûts musicaux des classes supérieures s'intègre chez Peterson dans une réflexion plus large sur le déclin du rôle de la fréquentation des arts savants dans l'identification symbolique du mode de vie des groupes sociaux [Peterson, 1997] – in Coulangeon Philippe, « IV. Musique : la montée de l'éclectisme des goûts », dans : Philippe Coulangeon éd., Sociologie des pratiques culturelles. Paris, La Découverte, « Repères », 2010, p. 56-72. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-des-pratiques-culturelles--9782707164988-page-56.htm>

quement, les goûts culturels et musicaux se forment dans la jeunesse et n'évoluent qu'à la marge ; et que d'autre part, comme nous l'avons vu, le concert de musique classique n'a pas profité de la hausse de fréquentation générale du spectacle vivant ; alors il semble vital pour le secteur d'aller à la rencontre des plus jeunes pour qu'ils s'acculturent à la musique savante et partagent les émotions du spectacle vivant.

Re-médier au vieillissement

« L'association « Inspiration(s) », (...) s'est donné comme but de faire « sortir la musique classique des salles classiques et de la faire vivre dans ces lieux où elle résonne trop peu, comme les hôpitaux, les écoles, les prisons, les maisons de retraite, dans les villes, les campagnes, les banlieues [...] »⁵⁴.

Ce sentiment de détachement entre la musique classique et les émotions, a été évoqué au détour de notre entretien par Sarah Karlikow « Tant qu'on apprendra que la forme sonate elle est en machin, à l'école... ». Cela illustre la capacité à créer des barrières et à fermer l'accès à des musiques qui touchent et émeuvent autant que d'autres. L'enfant n'est pas moins sensible aux musiques savantes. L'enfant, avant le temps des préjugés et des stéréotypes danse, frappe dans ses mains, s'apaise, autant à l'écoute de pièces classiques, contemporaines, populaires, traditionnelles, de variétés... En témoigne les actions menées par les musiciens du Banquet Céleste auprès des enfants de la crèche Papu à Rennes. Les artistes, étaient au départ sceptiques sur la capacité d'écoute de ce très jeune public. Au-delà d'une simple intervention, le personnel et les parents se sont investis dans le projet. Le Banquet Céleste a fourni aux équipes des éléments d'écoute qui ont permis de familiariser les jeunes enfants avec cette esthétique baroque. Les parents étaient invités à participer à l'intervention. Au final, l'écoute des tout-petits fut, de l'avis des musiciens, de très bonne qualité et le personnel a souhaité reconduire ce partenariat.

Le travail d'accompagnement des publics, se situe alors certainement davantage dans le fait de déconstruire les stéréotypes pour redonner accès à cette émotion. Emmener le public jusqu'à la porte, puis le laisser découvrir ces émotions musicales, ensuite

54 Geffrotin, Thierry op.cit.

seulement, et selon les publics, expliquer, placer dans le contexte, démontrer.

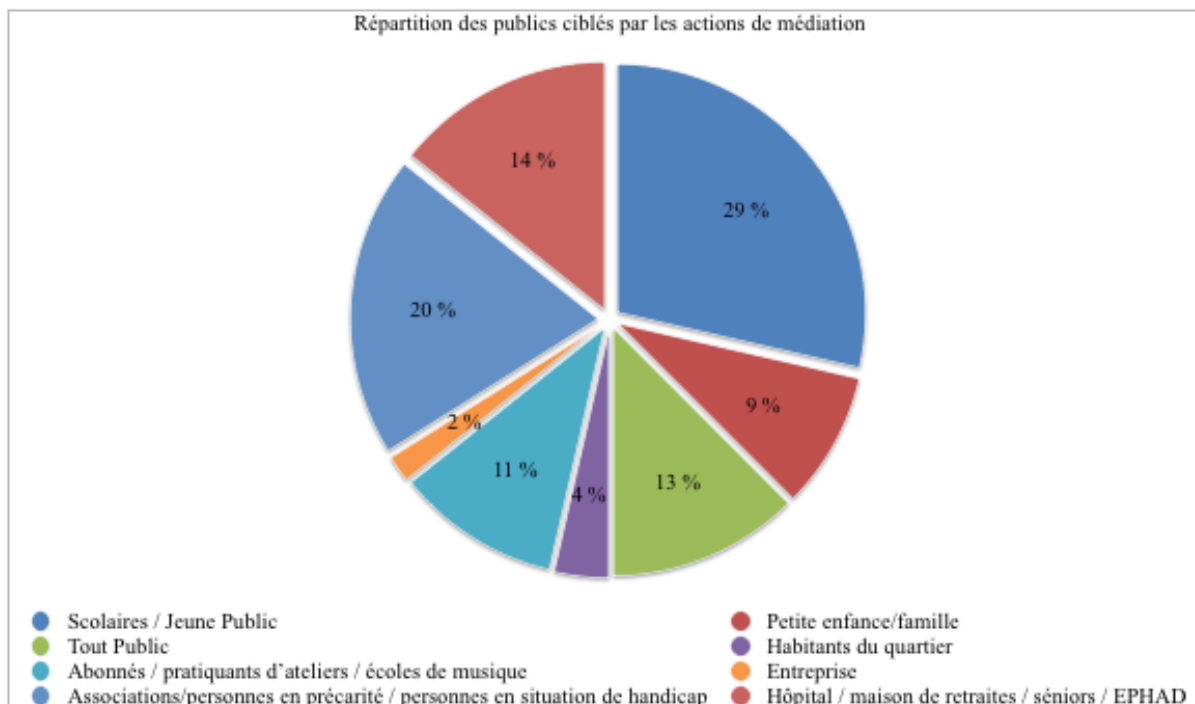
La pratique artistique est également connue pour mener à l'émotion et à la découverte. Longtemps, on a compté sur les musiciens en amateurs pour former le public des concerts. L'étude du Ministère de la Culture met en lumière la baisse des pratiquants de loisirs. En parallèle, de plus en plus d'initiatives de médiation par la pratique apparaissent. Que ce soit sous la forme d'atelier-découverte de courte durée, ou sur des formes plus longues au sein de quartiers prioritaires ou de zones rurales, ces temps de médiation par la pratique sont des portes d'entrée vers la découverte des œuvres par des musiciens professionnels. L'Opéra de Rennes encourage par exemple régulièrement les ateliers de pratique. Lors de la saison 2014-2015, cela prenait la forme de chœurs éphémères au travers de la Bretagne, relayés par les communes, pour participer à l'opérette d'Offenbach *La Périchole* ; à Rennes à Maurepas et Cleunay, ces chœurs éphémères ont perduré. Depuis 2018, l'Opéra de Rennes propose au grand public un Choeur Ouvert, et adjoint à son équipe de médiation et d'action culturelle composée de quatre personnes, une cheffe de chœur associée à l'éducation artistique et culturelle. Eléonore Le Lamer, diplômée du Pôle Supérieur de Bretagne et Pays de la Loire, intervient lors des actions de visite et de découverte de la maison d'opéra, lors des actions au sein des écoles de la Métropole et coordonne auprès de la DRAC la mise en place d'un plan choral au niveau régional. Ces actions de sensibilisation contribuent, avec les autres outils développés par Marion Etienne et Delphine Diveu, à ouvrir la barrière sociale forte du franchissement des portes d'un lieu architecturalement et symboliquement fort. Matthieu Rietzler le confirme :

« La taille de l'Opéra fait que l'Action Culturelle (...) est vraiment totalement au coeur du projet (...) c'est jamais déconnecté de la programmation. Et ça c'est génial. Dans peu de maisons où j'ai travaillé, c'est à ce point intégré. Alors évidemment, sans doute que moi, c'est mon ADN, j'y tiens beaucoup et j'y suis très attentif, mais je pense aussi que la taille de l'Opéra joue beaucoup pour ça, tu as raison de dire, aussi, on est à Rennes, et Rennes est une ville, où beaucoup plus qu'ailleurs, je trouve, culture et éducation populaire marchent bien ensemble. A vrai dire, j'ai jamais vu ça ailleurs. (...)

L'Action Culturelle elle est au coeur du projet, elle est au coeur du projet politique de la maire et de l'adjoint à la culture. On est dans un territoire 100% EAC aussi. Donc c'est très porté par le rectorat, par la DRAC aussi... Nous je dirais, c'est, il n'y a pas de hiérarchie entre la programmation et l'Action Culturelle, ça c'est clair. »

Dans l'enquête menée auprès des lieux de diffusion il apparaît, qu'hormis un festival organisé par une association de bénévoles, aucun ne se passe de moments de médiation. Ce résultat est cependant tempéré par l'expérience de Sarah Karlikow, au sujet, précisément des festivals estivaux menés par des organisations bénévoles qui « ne peuvent pas prendre le temps d'avoir quelque chose qui fasse ensuite de l'action culturelle toute l'année, etc etc. (...) qui n'ont pas les moyens d'avoir quelqu'un... Y en a quelques-uns qui se sont développés, mais la plupart, non. ». Il est difficile de savoir quels types et à quelle fréquence ces actions sont menées, le questionnaire n'ayant pas été développé à cet endroit. Dans les réponses données, seuls les publics visés sont mentionnés. On retrouve en très grande majorité des répondants (89 % des 18 réponses sur cet item), le public scolaire. Ce qui représente, en pourcentage des publics visés, 29 %. Ce public est aujourd'hui défini comme un public prioritaire dans les politiques publiques de la culture. Depuis 2013, le dispositif d'Education Artistique et Culturelle, mis en place sur la préconisation du Ministère de la Culture, à l'échelon régional, permet de financer des actions avec les écoles primaires, les collèges et dans une moindre mesure les lycées. Il s'agit également d'un public non-diffus (au contraire du tout public), plus aisé à atteindre car contraint par l'obligation d'assister aux ateliers de médiation dans leur parcours scolaire. Evidemment, il s'agit aussi de pouvoir toucher des enfants jeunes, avant même que les stéréotypes ne s'ancrent afin d'essayer de limiter les effets sociologiques. Dans cet axe, la présence d'orchestres à l'école (projets DEMOS) et de chœurs d'enfants accompagnés par les Conservatoires, sont des axes forts de l'Education Culturelle et Artistique qui permettent par la pratique régulière associée à une exigence artistique, un accès à ces musiques. La Maîtrise de Bretagne participe, par exemple aux productions lyriques de l'Opéra de Rennes et partage des concerts avec des orchestres professionnels, à l'instar de projets menés en

musique ancienne avec Le Banquet Céleste. Si les enfants formés ne choisissent pas la carrière musicale, on peut imaginer que les émotions vécues pendant ces représentations seront des souvenirs vifs qui les conduiront à retourner dans les salles de concerts.



L'autre part importante du public visée par les actions de médiation des lieux de diffusion (20 %), se trouve être également un public accessible par des structures identifiables : les associations et de façon développée, les personnes en situation de handicap ou de précarité. Il est assurément plus efficace pour un lieu de diffusion de s'appuyer sur des acteurs locaux connaissant leurs bénéficiaires et capables de les mobiliser plutôt que d'aller avec les moyens des équipes du lieu à la rencontre d'un public diffus. Lors de son intervention au sein du Master, Béatrice Macé directrice de l'Association des Tans Musicales (ATM), nous avait fait part de son expérience : Au début des actions vers les publics dits éloignés, entre autres, vers les jeunes bénéficiant du soutien des Missions Locales, ATM mettait uniquement à disposition des billets d'entrée gratuits aux concerts ; cependant très peu de personnes utilisaient ces billets. Après réflexion avec les conseillers, ATM a mis en place des parcours d'accompagnement avec un référent au sein d'ATM, des rencontres avec les équipes d'organisation, des conditions d'accueil parfois modifiées pour certains publics. En identifiant les codes

qui pouvaient représenter des barrières à l'entrée pour les déconstruire, ATM permet tous les ans à différents publics d'accéder aux musiques actuelles. La Carène effectue également ce travail de fond, c'est le lieu de diffusion qui a d'ailleurs, le plus détaillé les actions et publics

« La Carène développe de nombreuses actions culturelles à la fois en salle, mais également hors les murs, à destination de tout type de public et milieu: scolaire, médical, carcéral, handicap... Ces actions culturelles peuvent prendre la forme de concert adapté au public visé, mais il s'agit également très souvent d'ateliers organisés avec des artistes. Nous avons une équipe de 2 permanents chargés exclusivement de l'organisation de ces actions culturelles, ainsi que deux animateurs musiques en CD2I. ».

Les actifs sont une catégorie du public à aller rencontrer également. Matthieu Rietzler en est conscient et tente de mettre en place des stratégies pour faire venir ce public dans les salles :

« je pense qu'il y a aussi un truc, c'est très lié à des courbes de vie. Il y a un moment, quand tu es entre 30 ans et 50 ans, (...) c'est des moments où venir au spectacle, c'est compliqué parce que il faut faire garder éventuellement tes enfants, tu sors du boulot un peu tard, il faut revenir en centre-ville, il faut te garer, et et nos modes, nos... la manière dont on présente nos spectacles, et c'est pour ça que la programmation d'été c'est un vrai challenge, la manière dont on présente nos spectacles, c'est on joue quand les gens n'ont pas de temps. (...) Je pense qu'une manière de répondre à ça et de diversifier les publics, du coup, c'est aussi de dire pourquoi on joue pas quand les gens ont du temps, donc pendant les vacances, pourquoi est-ce qu'on joue pas à des horaires un peu décalés, pourquoi on fait pas de programmation le dimanche matin à 11h parce que c'est du temps, enfin, un moment ou le, enfin, voilà. Ce qui ne veut pas dire... Donc si on prend un peu cette espèce de courbe, c'est assez logique que entre 30 et 50 ans, c'est la tranche qu'on voit un peu moins dans nos salles de spectacles. »

Un autre axe développé par l'Opéra de Rennes, est la diversification de la programmation selon une ligne directrice, pour s'adresser à différents publics :

« Si on a une programmation monolithique, on s'adresse à un public monolithique (...) C'est un vrai enjeu pour accueillir les spectateurs, diversifier et après chacun fait son chemin dans la programmation. Mais quand je parle de diversité, c'est bien sûr danse, opéra, concert, mais c'est aussi dans la manière d'approcher une oeuvre. (...) Cette diversité d'approche, parce que ça va permettre d'accueillir des spectateurs d'horizons variés. »

Pour faire valoir ces démarches d'ouverture, faire connaître au public et ouvrir largement l'accès aux salles de spectacles. Le secteur artistique ne peut pas faire l'impasse sur la communication, malgré des canaux déjà saturés par des offres de loisir, en empruntant certains outils de la communication commerciale.

Apprivoiser les techniques du secteur marchand ?

« Diversifier et (...) faire en sorte qu'on ait des spectateurs qui soient aussi divers que la société, ça c'est un vrai challenge »⁵⁵

Dans le secteur professionnel, la cession de spectacles ou de concerts est la norme. Cela signifie que l'ensemble professionnel est tributaire d'un organisateur qui sera le principal point de contact avec le public. Les ensembles ont des stratégies de communication et des relations directes par leurs courriels d'informations, leurs sites internet, l'utilisation des réseaux sociaux, par lesquels ils annoncent leurs programmations et donnent des nouvelles aux personnes qui les suivent. Cependant, les lieux d'accueil qui achètent la prestation artistiques vont eux, aller chercher le public (plus ou moins) localement. Au-delà de la forme et du contenu pensé par les ensembles, il s'agit, pour les programmeurs de connaître le public et de le faire venir aux spectacles ou concerts programmés. Certains vont avoir une politique de consolidation d'un public captif, d'autres vont mener une politique volontariste d'accompagnement vers ces répertoires. Néanmoins, la communication est le passage obligé pour faire connaître sa programmation et inviter le public à se déplacer. Dans cette partie, j'utiliserai mes connaissances professionnelles antérieures de chargée de communication dans différents secteurs hors culture.

55 Matthieu Rietzler, Directeur de l'Opéra de Rennes

La gestion de cette communication dépend du budget que l'on peut y allouer. Cependant, il est possible, même avec des moyens réduits d'utiliser des outils numériques pour piloter sa communication. Le secteur artistique sous couvert de « l'art pour l'art » s'est parfois refusé à avoir recours à des techniques de marketing. Cependant, hors de toute lucrativité, programmeurs et ensembles ont tout à gagner à mieux cerner les personnes qui composent le public, à individualiser leur relation. Depuis une dizaine d'années, le secteur marchand poursuit cette amélioration de la connaissance fine des prospects et clients. Aujourd'hui, les techniques de communication et de ventes permettent une interpellation quasi personnelle et évitent les communications de masses qui déplaisent de plus en plus aux consommateurs habitués à ce que les marques leur délivrent des propositions personnalisées basées sur l'étude de leur profil. Que ces techniques proviennent du secteur marchand ne doit pas être un frein à une meilleure approche, une meilleure segmentation et au final, un meilleur accompagnement des spectateurs.

Parmi ces outils, il existe le CRM (Customer Relation Manager). C'est un logiciel que l'on couple à un système de vente pour pouvoir tracer des habitudes d'achat et permettre ainsi l'envoi de communications ciblées. Cet outil utilise les données numériques des clients pour définir des portraits types qui prennent en compte les différents points d'interaction entre la structure et le consommateur (courriels d'informations, sont-ils ouverts, lus, cliqués ; les paniers de réservation sont-ils abandonnés, ou validés directement ; les réservations sont-elles faites à l'avance, en dernière minute...). Les communications qui sont alors envoyées en fonction des portraits-types sont soit liées aux temporalités d'achat (acheteur prévoyant ou au contraire habitué de la dernière minute), soit aux goûts du consommateur par exemple. Cet outil se paramètre pour répondre à des scénarios correspondant aux habitudes d'achat des clients apparentés pour leur proposer de nouvelles offres en affinité avec des produits déjà achetés ou pour leur faire découvrir de nouveaux horizons ; ou selon des saisonnalités d'achat. Ce type d'outil existe depuis la fin des années 1990, un nombre croissant d'entreprises les utilisent depuis le premier tiers des années 2000. Ils font leur apparition, comme souvent, avec une dizaine d'années de retard dans le secteur culturel. Cependant ces

outils ont un coût et sont intéressants si les personnes en charge sont capables de les manier. C'est pourquoi, les structures culturelles qui les mettent en place sont des structures capables d'amortir cet investissement.

L'Opéra de Rennes a fait, récemment, le choix de coupler son logiciel de billetterie à un CRM. Comme le dit Matthieu Rietzler, directeur de l'Opéra de Rennes

« Je trouve que le CRM peut vraiment nous donner des choses assez fines aujourd'hui et puis je pense qu'il y a un enjeu, dans nos structures de politiques publiques, qu'on apprenne à se servir à bon escient de la donnée, parce que sinon, on va se faire bouffer par toutes les personnes qui peuvent s'en servir à mauvais escient. Et heu, je suis pas du tout hostile au fait d'utiliser les données, à partir du moment où on les utilise pour notre mission de service public. Donc je pense qu'on a un enjeu à être meilleur, enfin à se muscler là-dessus. Moi j'y crois beaucoup. »

L'installation et le pilotage d'un CRM sont relativement coûteux pour les structures, mais il s'agit de l'utiliser pour permettre une diversification du public et un meilleur taux de remplissage des spectacles. C'est donc un investissement structurel, qui évite la gestion au « doigt mouillé » de la communication et du parcours client. Le CRM peut par exemple être utile sur la relance des paniers sur une billetterie en ligne en envoyant un mail automatique dans le cas d'une commande non passée dans les trois heures qui suivent la mise en panier des tickets. Le CRM peut également être paramétré pour proposer un autre spectacle si le panier a été abandonné ou si la commande a été passée, pour faire connaître ou attirer l'oeil du spectateur sur d'autres propositions. Le CRM peut aussi permettre de mettre l'accent sur un spectacle qui aurait du mal à trouver son public en envoyant une campagne précise vers des spectateurs ayant acheté des billets pour un autre spectacle dans la même esthétique ou avec le même compositeur / ensemble / metteur en scène par exemple.

Ce système n'est pas encore utilisé à plein par l'Opéra de Rennes, mais il devrait être déployé dans la prochaine saison.

« On n'embête pas (les spectateurs) avec des communications un peu trop larges et qui ne sont pas ciblées. Et puis aussi d'aller chercher des spectateurs euh... qui n'ont pas l'idée de venir, mais pour qui on pourrait faire

sens. Donc, par des espèces de profil lookalike, il y a des choses extrêmement simples, aujourd'hui à mettre en oeuvre, qui coûte beaucoup beaucoup moins cher qu'aller faire une campagne de communication dans la ville, avec des grandes affiches etc, et qui peut être beaucoup plus pertinents. Après les campagnes de comm c'est essentiel pour la dimension institutionnelle etc etc. Mais euh, je pense qu'on a un vrai enjeu à cet endroit-là aujourd'hui, oui. »

Avec l'arrêt des abonnements, le CRM devrait apporter une dimension supplémentaire avec les spectateurs plus occasionnels qui pourront bénéficier plus facilement de places sur des spectacles réputés. L'abonnement s'il sécurise les spectateurs les plus fidèles, la structure en se garantissant un nombre minimal de spectateurs tout en ayant une visibilité à long terme sur la saison, a cependant un effet pervers qui est de favoriser les personnes ayant une connaissance et une attention particulière de la communication de la structure culturelle. Abandonner ce système est l'un des leviers qui permet de se rapprocher des modes de consommation actuels, davantage orientés vers une consommation de dernière minute.

A cet endroit, les réseaux sociaux numériques (RSN)⁵⁶ soutiennent ce nouveau type de consommation, avec une communication tournée vers l'immédiateté. Une immédiateté temporelle qui nécessite de la part des équipes de communication de jongler entre les annonces à moyen terme de leur programmation et la capacité à générer de l'audience pour les publications de ce qui se passe, quasiment en temps réel dans leurs murs. Vidéos, photos des coulisses, des répétitions générales, le poste de community manager a pris de l'importance ces dix dernières années. Cependant, il n'est pas le seul à produire des contenus car l'immédiateté est également celle du spectateur – créateur de contenus. Sans intermédiaire, la personne peut avec un outil simple (le téléphone connecté) donner à voir, à entendre, donner son avis sur le spectacle auquel il a assisté. Posté sur les RSN, ce contenu devient d'une part un élément de la réputation numérique de celui ou celle qui le poste, et d'autre part un méta-contenu sur le

56 Facebook, Instagram, Twitter, Tik-Tok, WhatsApp...

spectacle. Le spectateur peut alors basculer dans la catégorie des « influenceurs »⁵⁷ et devenir prescripteur à son tour d'une communauté élargie qui va au-delà des sphères d'influence personnelles des années 1990.

Cela pose la question de la relation aux personnes qui ne sont pas touchées par la communication numérique. L'Opéra de Rennes répond à cette question en remplaçant la brochure très institutionnalisée de début de saison par des impressions plus simples et accessibles, pour une communication plus proche des spectateurs.

« Le choix a été fait de ne pas faire de brochure, parce que c'est un peu une impulsion aussi de notre adjoint à la culture qui est de dire la brochure, quand même, ça met une distance parce que ça institutionnalise beaucoup les choses ; peut-être qu'un document un peu plus léger, un peu plus, enfin d'avoir une pratique culturelle moins codifiée peut faciliter l'accès à l'opéra. »

Spectacle vs concert ?

« La forme moderne du concert dans la première moitié du XVIIIe siècle, et à sa stabilisation durable à l'orée de la Première Guerre mondiale : un spectacle instrumental, proposé par des professionnels de la musique, attaché à un lieu fixe, spécialisé, avec une programmation alternant répertoire et créations, ouvert à un public payant, de plus en plus souvent abonné, dont le comportement se ritualise et dont l'écoute, toujours plus silencieuse, sacralise l'événement musical. »⁵⁸

Cette forme qui concerne au premier chef les musiques savantes, est depuis quelques décennies dans une période de questionnement. Les interrogations sont diverses :

57 « Les travaux de sociologie de la décision individuelle, initiés dans les années 1940 par l'équipe de P. Lazarsfeld au Bureau of Applied Social Research (BASR), ont mis en évidence l'influence des réseaux de relations personnelles dans les décisions d'achat » Mellet Kevin, « Aux sources du marketing viral », Réseaux, 2009/5-6 (n° 157-158), p. 267-292. DOI : 10.3917/res.157.0267. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-5-page-267.htm>

58 Traversier Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », Revue d'histoire moderne & contemporaine, 2010/2 (n° 57-2), p. 190-201. DOI : 10.3917/rhmc.572.0190. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-2-page-190.htm>

quelle peut-être la place du public vis-à-vis des artistes ? Le concert doit-il être une expérience immersive ? Le concert doit-il être spectacle ? Doit-on adapter la durée des concerts à la durée d'attention moyenne des spectateurs ? Dans une société où les sollicitations sont nombreuses et où la satisfaction peut-être à portée de clics, le spectacle vivant propose une parenthèse, liée à des codes définis il y a quelques 200 ans. Faudrait-il adapter ce format pour plaire à de nouveaux publics ou inculquer ces pratiques pour essayer de remédier au passage trop rapide d'une activité à une autre ? Si l'on fige le concert dans une forme trop rigide alors que cette forme à autrefois évolué pour devenir celle que nous connaissons, n'est-ce pas aller à l'encontre même du terme de spectacle vivant ? Matthieu Rietzler le dit :

« C'est comme je déteste le terme Dépoussiérer l'opéra, comme s'il y a fait un tas de poussière, bah non. Enfin, par contre de continuer à le questionner, à innover, bien sûr. »

L'Opéra de Rennes, en septembre 2019 a proposé une première réflexion pluridisciplinaire sur le spectacle lyrique : Opéramorphose, « Un marathon créatif de 3 jours pour explorer de nouvelles expériences artistiques et questionner l'opéra en le confrontant aux enjeux sociétaux et contemporains ainsi qu'aux nouveaux usages du numérique ». Parce que même la forme stéréotypée de la musique lyrique peut être interrogée pour continuer d'évoluer et ne pas devenir un spectacle suranné (comme une langue qui se fige). Evidemment les propositions qui sont sorties de cet hackathon, ne sont pas immédiatement utilisables dans les créations, cependant, une attention est spécifiquement portée à la diversité des propositions artistiques à Rennes :

« je suis super content que dans les metteurs en scène qu'on accueille, ou les metteuses en scène qu'on accueille, il y ait des gens qui viennent vraiment de la mise en scène traditionnelle d'opéra, parce que je n'ai absolument rien contre ; des gens qui viennent plutôt de formes extrêmement contemporaines, on aura une Tosca dans deux ans, assez, euh, dans une esthétique très brute, très contemporaine, vraiment quelque chose de très plastique, un peu, castellucesque dans l'approche. On a des gens qui viennent plutôt des arts du cirque, on a des gens qui viennent plutôt des arts du mime, euh, des gens qui sont évidemment purement de théâtre et de

textes et ça c'est génial cette diversité d'approche, parce que ça va permettre d'accueillir des spectateurs d'horizons variés. Donc la diversité elle est à plein d'endroits, et après l'enjeu, c'est qu'on ait le meilleur. »

Des ensembles interrogent également la forme concertante. Aujourd'hui, les moyens techniques d'enregistrement et de diffusion sonore peuvent être suffisants pour reproduire le son capté lors d'un concert, mais la crise que nous traversons, et l'interdiction aux salles d'ouvrir leurs portes pendant plusieurs mois, a bien mis à jour l'importance de la représentation en présence de public. Les contraintes qui ont porté sur les jauges, permettent également des expérimentations avec un petit nombre de spectateurs dans des conditions d'écoute différentes de celles des grandes salles de spectacle.

L'espace de jeu, frontal, dans un lieu dédié, créant une barrière physique ou psychologique à l'accès à l'oeuvre, est repensé constamment par des ensembles allant au contact du public avec des propositions immersives (public au centre, artistes aux abords, scènes centrales voire circulaires, nécessitant la remise en cause du jeu face public) hors des lieux dédiés (dans des espaces publics, des lieux de loisirs...). Dans ces cas, les codes du spectacle vivant en espace public sont souvent empruntés par les ensembles, impromptus, courts, les concerts changent d'espace-temps : comme ces propositions de l'ensemble Mélisme(s) aux étés 2020 et 2021, en réalisant des concerts de courte durée, au pied des barres d'immeubles dans les Quartiers Prioritaires de la Ville ; ou dans le cas de collectifs pour lesquels l'accessibilité est un terme fondateur (« Lyrisme de rue », formé par de jeunes professionnels et soutenu par l'Opéra de Rennes qui comme son nom l'indique propose des extraits d'oeuvres lyriques dans la rue ; la Mysterious Opus Cie qui défend dans son projet l'accessibilité des concerts et propose des formes gratuites dans des tiers-lieux par exemple).

Ces propositions ont l'inconvénient d'être souvent difficiles à mettre en place logistiquement, financièrement et acoustiquement.

Sans sortir des lieux dédiés, mais pour casser le quatrième mur,⁵⁹ certains chefs remettent en question la place des musiciens par rapport au public. Cette question se

59 https://fr.wikipedia.org/wiki/Quatri%C3%A8me_mur

pose surtout dans les ensembles vocaux. En effet, au contraire des ensembles instrumentaux qui sont contraints par des nécessités matérielles (pupitre, assise, lourdeur de certains instruments), les chanteurs sont plus libres de leurs mouvements (porte-partitions, pouvant se déplacer dans l'espace). On a vu croître dans la dernière vingtaine d'années le nombre de propositions de mise en espace sonores. Dans ces dispositifs, le chœur est amené à se déplacer autour, entre, devant, derrière le public, créant ainsi des effets pour que le spectateur ressente différemment la musique. Cela permet une expérience immersive et unique puisque selon sa place dans la salle, l'auditeur n'aura pas le même rapport à la pièce musicale. Cette forme d'expérience pallie en partie l'immobilité du public de concert de musiques savantes.

La forme déambulatoire est-elle aussi proposée pour explorer différentes acoustiques d'un lieu de concert. Soit le public seul se déplace et les artistes sont à poste ; soit public et artistes se déplacent. L'opération « Marelles » de l'Opéra de Rennes correspond à la première version. Il s'agit de proposer à des petits groupes de spectateurs de découvrir tour à tour des propositions musicales d'une dizaine de minutes dans différents lieux de l'opéra. Il s'agit plutôt d'une action culturelle, car elle est accompagnée par la médiation d'étudiants du Centre de Formation des Musiciens Intervenants. Ce genre de procédé déambulatoire avait été mis en place pour la restitution du temps de réflexion « Opéramorphose »⁶⁰, durant laquelle les différents projets développés pendant cet hackathon étaient positionnés dans les différents espaces de l'opéra (la scène, la salle de répétition, etc.). L'Octuor Oxymore, ensemble de chanteurs a capella a proposé récemment (4 juillet 2021) un concert déambulatoire emmenant public et artistes à la découverte de différents espaces du tiers-lieu rennais The Roof-Maison de l'escalade. Ce concert était au programme du Festival Les Tombées de la Nuit. Ce festival pluridisciplinaire est reconnu pour réfléchir autour du rapport de l'artiste à l'espace et au public « Entre territoire, art et habitants, Les Tombées de la Nuit considèrent l'espace public comme une scène. En encourageant le public à envisager le cadre de vie différemment, elles l'entraînent dans une expérience artistique et démocratique, pour

60 <https://www.opera-rennes.fr/fr/evenement/operamorphose>

une appropriation intime de l'espace collectif. »⁶¹. Cela avait donc un sens que cette création se passe au sein de ce festival. Par expérience, il semble que les concerts, donnés dans des lieux non dédiés aux concerts, permettent de surprendre des passants devenant subitement auditeurs et spectateurs et par là public d'un répertoire auquel ils ne s'attendaient pas. Les réactions sont généralement enthousiastes et peu importe à ces publics improvisés qu'ils connaissent ou non le style musical. C'est une manière pour le public de rencontrer la musique savante d'une nouvelle façon, en la rendant plus proche et plus sensible.

Si les difficultés techniques à sortir des salles dédiées, incite à y rester, on peut alors repenser le format du concert d'une heure trente minutes avec un entracte et des musiciens concertistes, derrière instrument et pupitre. Ces formes assez légères et moins coûteuses (pas de frais de décors, peu d'effets de lumières), sont intéressantes budgétairement et permettent de se concentrer sur la musique jouée. Pour autant, elles peuvent être arides pour le public non mélomane. On voit actuellement au sein des ensembles de musique savante, la volonté de rendre plus spectaculaires les concerts, par l'utilisation de la mise en espace des musiciens, voire de la mise en scène allant jusqu'à la narration. Le Banquet Céleste, ensemble professionnel de musique ancienne, en résidence à l'opéra de Rennes a produit dans cette optique son premier concert mis en scène intitulé *Dreams*, en novembre 2021⁶². Pour ce spectacle, il s'agit bien de créer une narration à partir d'oeuvres non prévues pour être mises en scène⁶³. L'objectif était également de rencontrer un nouveau public, avec une forme relativement courte (1h07) et poétique accessible y compris au jeune public. La pandémie n'a malheureusement pas permis autre chose que la captation de ce spectacle. La reprise de la création au printemps 2022 permettra d'évaluer l'atteinte ou non de cet objectif. Cependant, Sarah Karlikow ne pousse pas à la spectacularisation à outrance « Arrêter de demander aux musiciens de toutes les musiques de faire des concepts (...) Qu'ils

61 <https://www.lestombeesdelanuit.com/association/>

62 <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-et-musique-classique/2109727-dreams-par-le-banquet-celeste-a-l-opera-de-rennes.html>

63 à la différence d'oeuvres prévues pour des versions scéniques telles que *San Giovanni Battista* de Stradella, ou des opéras.

s'habillent bien, je veux bien, mais qu'ils soient obligés de faire de la dramaturgie, de la scénographie, du costume (...) Alors qu'on pourrait très bien, juste imaginer le programme en concert. Et ça, ça devient difficile. Dans toutes les musiques ça devient difficile, d'être juste un concert sans que ce soit un concept. »

Le travail de modernisation du concert de musique savante peut également se faire par le choix du répertoire. L'ensemble Mathéus propose des concerts avec des programmes hybrides, proposant un mélange de musiques classiques et actuelles interprétées par les musiciens classiques de l'ensemble. Cette hybridation du concert repose sur le contenu et non plus sur la forme, mais est une autre voie d'accès à un public non mélomane.

« Les productions culturelles sont [...] soumises à un phénomène de cycle de vie. Des mouvements inverses de banalisation et de réhabilitation culturelle déplacent périodiquement la frontière qui sépare le domaine de la culture savante de celui de la culture populaire. Cette dynamique temporelle entre de ce fait en composition avec une série de clivages générationnels. Certains domaines culturels qui relèvent de la culture populaire d'une génération peuvent ainsi s'incorporer à la culture savante des générations suivantes. Les exemples abondent de mouvements de ce type, en particulier dans le domaine musical. Outre l'exemple contemporain du jazz, ou de la chanson française, dont certains textes (Brassens, Brel, Barbara, Ferré) voisinent aujourd'hui avec les poèmes de Mallarmé ou de Villon dans les manuels de l'enseignement secondaire, on peut constater qu'une grande partie du répertoire de l'opéra italien, qui relève aujourd'hui clairement du domaine de la musique savante, était considérée, dans la première moitié du XIX^e siècle, comme partie prenante de la culture populaire [Di Maggio, 1982] ». ⁶⁴

Dans le cas de Mathéus, il s'agirait plutôt d'inverser cet effet de sens et de rendre actuelle une musique qui peut passer pour passéiste.

64 Coulangeon Philippe, « IV. Musique : la montée de l'éclectisme des goûts », op.cit.

Si les oeuvres ne sont pas diffusées, elles ne peuvent pas rencontrer le public. Dans le cadre d'une programmation saisonnière, la crainte de faire fuir son public vers d'autres programmations plus rentables, peut expliquer la frilosité. Pourtant, aujourd'hui, des chemins de traverse permettent d'accompagner le public vers des œuvres dont il pourrait se détourner par manque de connaissance. Les actions de médiation sont un moyen efficace de donner accès au public et de l'acculturer. Il y a différents moyens d'aller vers le public. Cela peut se faire de manière physique : aller là où géographiquement le public se trouve (hors les murs, dans les lieux de vie...) ; ou de manière intellectuelle : accompagner les spectateurs dans leur découverte ou leur connaissance pour qu'ils prennent part au spectacle et ne soient pas laissés sur le bas-côté ; ou sur le plan de la direction artistique : trouver les formes qui parlent au public actuel, en sortant des formats hérités du XIXème siècle.

Conclusion

La question centrale qui structure ce travail est celle de la vitalité du secteur de la musique savante en ensembles professionnels, tant par sa capacité à présenter à un public large cette esthétique qu'à faire vivre salles, festivals dédiés, et artistes sur le territoire.

Dans le moment que nous traversons, où le secteur du spectacle vivant doit prouver son caractère essentiel à la participation à notre société, où la musique savante souffre d'une image élitiste créant une barrière entre les spectateurs et l'émotion, voyant son public vieillir, malgré une répartition des lieux de diffusion sur le territoire breton, et la présence d'ensembles professionnels de qualité, dans une région où musiques traditionnelle et actuelles sont dynamiquement représentées, j'ai souhaité explorer les rouages des interactions de cet écosystème et sur quels atouts ou nouvelles pratiques cet écosystème peut trouver des pistes pour toucher davantage de public.

Dans une première partie axée sur l'écosystème lui-même, sa construction, les interactions humaines et matérielles nécessaires, j'ai pu remarquer que certains déficits (petits effectifs en formation supérieure, difficultés à la structuration professionnelle des fonctions supports, pluridisciplinarité des programmations...) contribuaient au faible nombre d'équipes professionnelles dans ce champ esthétique et un relatif manque de soutien des institutions.

Dans une deuxième étape j'ai interrogé des pistes du renouvellement des manières d'agir, tant sur le plan des relations entre les acteurs, du travail en réseau et de la notion de la temporalité dans ce secteur. Cette notion du temps est intimement liée à celle des ressources financières et matérielles ce qui pose une difficulté particulière car aujourd'hui le secteur artistique est lié à des contraintes économiques puissantes.

Enfin, il a été question des personnes qui bénéficient de ces propositions artistiques et de la nécessité d'en atteindre davantage. Il ne s'agit pas de devoir élargir son public dans un simple but mercantile (ni parce que le public, vieillissant, s'amenuise), mais bien de partager l'émotion artistique et musicale avec le plus grand nombre. Il s'agit de briser l'image rétrograde du concert de musique savante, de ses usages et de sa complexité supposée pour revenir à la fondamentale rencontre entre un auditeur et la mu-

sique quelle qu'elle soit. L'habitude dès le plus jeune âge à l'art, la pratique artistique à l'école, le travail d'accompagnement à l'oeuvre, sont des pistes de médiation. L'utilisation des outils actuels pour connaître les personnes auxquelles on s'adresse et piloter les stratégies de communication, l'abandon des abonnements et le recours à des formules plus souples, permettront-ils de susciter l'intérêt de publics plus divers ?

Cette recherche alimente d'ores et déjà ma pratique au poste de chargée de développement régional du Banquet Céleste. La ligne artistique autant que la ligne managériale y permettent de faire coïncider développement artistique durable et ancrage territorial fructueux. Travailler sur les répercussions sociales, sociétales, environnementales de nos activités en tant que producteurs et créateurs de spectacles vivants est un défi constant. J'ai pu l'apercevoir lors de la journée organisée par l'association ARVIVA le 2 décembre 2021 qui réunissait scientifiques, artistes, scénographes, responsables de lieux de diffusion ou de collectivités. L'enjeu pour notre secteur est de pouvoir continuer à créer des oeuvres de qualité qui ne soient pas des pamphlets écologistes, mais qui prennent en compte et agissent sur les inégalités, l'emploi des ressources, le soin de l'autre. C'est à cet endroit que j'y trouve ma place, en cohérence avec mes convictions personnelles au bénéfice d'un projet artistique de qualité.

Bibliographie

Ouvrages cités

Becker Howard S, « IV / Compliquer et combiner les boîtes noires : d'où l'art tient-il sa valeur ? », dans : , *La bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, sous la direction de Becker Howard S. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2016, p. 121-154. URL : <https://www.cairn.info/---page-121.htm>

Blandin-Estournet Christophe, Mourrat Philippe, « La crise peut-elle remettre les questions du sens et du commun au centre ? », *Nectart*, 2020/2 (N° 11), p. 3-6. DOI : 10.3917/nect.011.0003. URL : <https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-2-page-3.htm>

Coulangeon Philippe, « Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode », dans : , *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, sous la direction de Coulangeon Philippe. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2004, p. 13-35. URL : <https://www.cairn.info/les-musiciens-interpretes-en-france--9782110942784-page-13.htm>

Coulangeon Philippe, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 (OPuS 5), p. 77-110. DOI : 10.3917/soart.005.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-77.htm>

Coulangeon Philippe, « IV. Musique : la montée de l'éclectisme des goûts », dans : Philippe Coulangeon éd., *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris, La Découverte, « Repères », 2010, p. 56-72. URL : <https://www.cairn.info/sociologie-des-pratiques-culturelles--9782707164988-page-56.htm>

Geffrotin Thierry éd., *Les 100 mots de la musique classique*. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 5-127.

Glevarec Hervé, Cibois Philippe, « Structure et historicité des goûts musicaux et cinématographiques. Analyse factorielle et interprétation sociologique », *L'Année sociologique*, 2018/2 (Vol. 68), p. 473-519. DOI : 10.3917/anso.182.0473. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2018-2-page-473.htm>

Becker Howard S, « IV / Compliquer et combiner les boîtes noires : d'où l'art tient-il sa valeur ? », dans : , *La bonne focale. De l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, sous la direction de Becker Howard S. Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2016, p. 121-154. URL : <https://www.cairn.info/---page-121.htm>

Insee enquêtes *Emploi* 2013 à 2015 pour la France métropolitaine/deps, Ministère de la Culture et de la Communication, 2017

Mellet Kevin, « Aux sources du marketing viral », *Réseaux*, 2009/5-6 (n° 157-158), p. 267-292. DOI : 10.3917/res.157.0267. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-5-page-267.htm>

Ministère de la Culture et de la Communication , « Morphologie et économie du champ culturel, pratiques et usages culturels », dans : , *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2017*. sous la direction de Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Chiffres clés statistiques de la culture », 2017, p. 31-123. URL : <https://www.cairn.info/chiffres-cles-statistiques-de-la-culture-2017--9782111515185-page-31.htm>

Négrier Emmanuel, « L'indépendance artistique n'existe pas, je l'ai rencontrée », *Nectart*, 2020/2 (N° 11), p. 44-50. DOI : 10.3917/nect.011.0044. URL : <https://www.cairn.info/revue-nectart-2020-2-page-44.htm>

Perrenoud Marc, *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. La Découverte, « Recherches », 2013, pages 117 à 126 , 224 pages. ISBN : 9782707176479. DOI : 10.3917/dec.perre.2013.01. URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479.htm>

Perrenoud Marc, « 5. Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », dans : Marc Perrenoud éd., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2013, p. 85-98. DOI : 10.3917/dec.-perre.2013.01.0085. URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-85.htm>

Traversier Mélanie, « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2010/2 (n° 57-2), p. 190-201. DOI : 10.3917/rhmc.572.0190. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2010-2-page-190.htm>

Ouvrages consultés

Bauer Jean, « Cette idée humaniste que la musique est universelle est une erreur fondamentale » , *Hermès, La Revue*, 2020/1 (n° 86), p. 189-198. DOI : 10.3917/herm.086.0189. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-189.htm>

Bense Ferreira Alves Celia, Poulard Frédéric, « Éditorial », *Sociologie de l'Art*, 2015/1-2 (OPuS 23 & 24), p. 11-32. DOI : 10.3917/soart.023.0011. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-11.htm>

Becker Howard S, « 7. Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », dans : Marc Perrenoud éd., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2013, p. 117-126. DOI : 10.3917/dec.perre.2013.01.0117. URL : <https://www.cairn.info/---page-117.htm>

Becker Howard S, « La formation en art », *Sociologie de l'Art*, 2015/1-2 (OPuS 23 & 24), p. 33-51. DOI : 10.3917/soart.023.0033. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2015-1-page-33.htm>

Buscatto Marie, « 6. Quoi de neuf chez les artistes ? Les « mondes de l'art » à l'épreuve du travail artistique », dans : Marc Perrenoud éd., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2013, p. 99-116. DOI : 10.3917/dec.perre.2013.01.0099. URL : <https://www.cairn.info/---page-99.htm>

Chueke Isaac, « La diffusion planétaire de la musique classique », *Hermès, La Revue*, 2020/1 (n° 86), p. 102-103. DOI : 10.3917/herm.086.0102. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-102.htm>

Dorin Stéphane, « 6. Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain », dans : Philippe Coulangeon éd., *Trente ans après La Distinction, de Pierre Bourdieu*. Paris, La Découverte, « Recherches », 2013, p. 99-112. DOI : 10.3917/dec.-coula.2013.01.0099. URL : <https://www.cairn.info/---page-99.htm>

Lutron Guillaume, *Le monde des pratiques chorales : esquisse d'une topographie*, Ministère de la culture et de la communication ; Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles ; Bureau de l'Observation du Spectacle Vivant ; Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel/Missions voix en région ; Institut Français d'Art Choral, 2007. - 82 p. URL <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Documentation-scientifique-et-technique/Le-monde-des-pratiques-chorales-esquisse-d-une-topographie>

Mervant-Roux Marie-Madeleine, Bordeaux Marie-Christine, « Non, le « participant » n'est pas un amateur », *L'Observatoire*, 2012/1 (N° 40), p. 13-15. DOI : 10.3917/lobs.040.0013. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1-page-13.htm>

Mercier Clémentine, Ton Guillaume, Onana Sandra, « La rue de Valois en petite Réforme », *Libération*, 21 janvier 2021. URL : https://www.liberation.fr/arts/2021/01/26/la-rue-de-valois-en-petite-reforme_1818518/

Mucchielli Laurent, Molénat Xavier, « Le lien social en crise ? », dans : Jean-François Dortier éd., *Une histoire des sciences humaines*. Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Petite bibliothèque », 2012, p. 281-288. DOI : 10.3917/sh.dorti.2012.01.0281. URL : <https://www.cairn.info/---page-281.htm>

Négrier Emmanuel, Teillet Philippe, « Chapitre 2. Les nouvelles échelles territoriales de la culture », dans : *Les projets culturels de territoire*. sous la direction de Négrier Emmanuel, Teillet Philippe. FONTAINE, Presses universitaires de Grenoble, « Politiques culturelles », 2019, p. 29-40. URL : <https://www.cairn.info/---page-29.htm>

Petitgirard Laurent, « Il nous faut une culture qui démocratise », *Hermès, La Revue*, 2020/1 (n° 86), p. 104-107. DOI : 10.3917/herm.086.0104. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-104.htm>

Saez Jean-Pierre, Wallon Emmanuel, Colombani Catherine *et al.*, « L'évaluation mise en œuvre dans les collectivités territoriales : enjeux et exemples », dans : Yann Nicolas éd., *Évaluer les politiques publiques de la culture*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2016, p. 185-230. DOI : 10.3917/deps.nicol.2016.01.0185. URL : <https://www.cairn.info/---page-185.htm>

Schoeller Philippe, « L'expression "musique contemporaine" est absurde », *Hermès, La Revue*, 2020/1 (n° 86), p. 46-50. DOI : 10.3917/herm.086.0046. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-46.htm>

Sonrier Caroline, Quinchez Emmanuel, « La politique de l'art *lyrique* en France », synthèse, Paris, Ministère de la Culture <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-politique-de-l-art-lyrique-en-France>

Vandenberghé Frédéric, « Introduction à la sociologie (cosmo) politique du risque d'Ulrich », *Revue du MAUSS*, 2001/1 (n° 17), p. 25-39. DOI : 10.3917/rdm.017.0025. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2001-1-page-25.htm>

Vion Antoine, Le Galès Patrick, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes » dans : *Politiques et management public*, vol. 16, n° 1, 1998. La gouvernance urbaine. pp. 1-33. DOI : <https://doi.org/10.3406/pomap.1998.2172> https://www.persee.fr/doc/pomap_0758-1726_1998_num_16_1_2172

Wenceslas Lizé, « La légitimité du jazz et des musiques savantes », *RESET* [En ligne], 5 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/reset/622> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/reset.622>

Sites internet cités

Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9conomie>

Larousse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9cosyst%C3%A8me/27682>

Wikipedia https://fr.wikipedia.org/wiki/Quatri%C3%A8me_mur

Ministère de la Culture

www.culture.gouv.fr/Etudes-et-statistiques

<https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Musique/Files/Liste-des-Scenes-de-musiques-actuelles>

<https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Presentation-du-budget-2021-du-ministere-de-la-Culture>

<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes/Pole-creation-artistique-media-industries-culturelles/Spectacle-vivant/Espace-professionnel-spectacle-vivant-Auvergne-Rhone-Alpes>

Données

Agence Départementale d'Appui aux Collectivités des Côtes d'Armor <https://www.ar->

morstat.com

Open DATA Rennes Métropole https://data.rennesmetropole.fr/explore/dataset/ca-2019-ville-de-rennes-subventions-aux-associations/table/?refine.libelle_fonction=Culture&q=tomb%C3%A9es

Lieux et festivals

Fédération des Concerts de Musique Classique en Bretagne <https://www.classiquebretagne.com/>

Festival Les Tombées de la Nuit <https://www.lestombeesdelanuit.com/association/>

Festival No border <https://www.festivalnoborder.com/Partenaires-7.html>

Opéra de Rennes <https://www.opera-rennes.fr/fr/evenement/operamorphose>

Divers

Association Arviva www.arviva.org

Easymapmaker https://www.easymapmaker.com/map/carte_diffusion_bretagne

France TV <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/opera-et-musique-classique/2109727-dreams-par-le-banquet-celeste-a-l-opera-de-rennes.html>

Ina <https://fresques.ina.fr/ouest-en-memoire/parcours/0005/la-bretagne-terre-de-theatre.html#anchor9>

Annexes

Annexe 1 Liste des ensembles répertoriés et interrogés pg 76

Annexe 4 Liste des lieux de diffusion répertoriés et interrogés pg 76

Annexe 5 Questionnaire pour les ensembles pg 81

Annexe 6 Questionnaire pour les lieux de diffusion pg 87

Annexe 1 Liste des ensembles répertoriés et interrogés

Type	Esthétique	Nom	Commune
Instru	folk/contempo	AN NOR	Allaire
Instru	Diverses	Matheus	Brest
Instru	Contemporaine	Nautilus	Brest
Instru	Contemporaine	Sillages	Brest
Instru + Voix	Jazz/folk/contempo	OffShore	Lorient
Instru	Ancienne	Ensemble Il Festino	Ploeren
Voix	Diverses	Melismes	Rennes
Voix	Diverses	In Paradisum	Rennes
Instru + Voix	Baroque	Le Banquet Céleste	Rennes
Instru + Voix	Baroque	La pie qui joue	Rennes
Instru	Diverses	Orchestre National de Bretagne	Rennes
Voix	Ancienne/contemporaine	Octuor Oxymore	Rennes
Instru + Voix	Ancienne/contemporaine	Echelle	Vannes
Instru	Ancienne	Les basses réunies	Vannes
Instru + Voix	Ancienne	La Guilde des Mercenaires	Vannes

Annexe 4 Liste des lieux de diffusion répertoriés et interrogés (trié par commune)

Type	Nom	Commune
Saison	Le Plessis Sévigné	Argentré du Plessis
Saison	CC Athéna	Auray
Festival	Itinéraires en 56	Auray
Saison	Théâtre de Bécherel	Bécherel
Saison	Confluence	Betton
Saison	Le Quartz	Brest
Saison	La Carène	Brest
Saison	Arthemuse	Briec
Saison	Le Grand Logis	Bruz

Type	Nom	Commune
Festival	Musique ad lib	Carantec
Saison	Glenmor	Carhaix
Festival	Festival Terraqué	Carnac
Festival	Les mercredis de la Chapelle Pol	Chapelle Pol
Saison	Pole Sud	Chartres de Bretagne
Saison	Zéphyr	Chateaugiron
Saison	Les 3 Cha	Chateaugiron
Saison	Espace Kan Ar Mor	Cléder
Saison	CAC	Concarneau
Festival	Musiques à Crozon	Crozon
Festival	Ete musical à Dinan	Dinan
Saison	Théâtre des Jacobins	Dinan
Festival	Dinard Opéra d'été	Dinard
Festival	Orgues Rive Gauche	Dinard
Festival	Festival International de Musique classique	Dinard
Festival	Jeux de vagues	Dinard
Saison	L'Odyssée	Dol de Bretagne
Saison	L'Athéna	Ergué Gaberic
Saison	L'Archipel	Fouesnant
Saison	Le Nautille	Fouesnant
Saison	Centre Culturel Juliette Drouet	Fougères
Festival	Musique à Groix	Groix
Saison	L'estran	Guidel
Festival	Petit Festival	Guimaec
Saison	Théâtre du Champ du Roy	Guingamp
Saison	La Chambre aux loups	Iffendic
Festival	Les Escales	Ile aux Moines
Saison	Gentieg	Janzé
Saison		La Roche aux fées
Festival	Opéra de poche	La Trinité sur Mer
Saison	Quai des Reves	Lamballe

Type	Nom	Commune
Saison	Le Family	Landerneau
Saison	Le Vallon	Landivisiau
Saison	Le Grand Pré	Langueux
Saison	Carré Magique	Lannion
Saison	Arche/sillon	Lannion
Festival	Voce Humana	Lannion
Festival	Festival Lanvellec	Lanvellec
Festival	Les Musicales de Blanchardeau	Lanvollon
Festival	Lyrique Belle-Ile	Le Palais
Saison	L'Agora	Le Rheu
Saison	CC Liffré	Liffré
Saison	La Maillette	Locminé
Saison	Le Scenith	Lorient
Saison	Théâtre de Lorient	Lorient
Saison	Palais de la Culture et des congrès	Loudéac
Saison	Jovence	Louvigné du désert
Saison	salle du Rotz	Maure de Bretagne
Saison	Mosaïque	Méné
Saison	Ellipse	Moelan
Saison	Avant Scène	Montfort sur Meu
Saison	CC Coglais	Montours
Saison	Antichambre	Mordelles
Saison	Théâtre du Pays de Morlaix	Morlaix
Saison	L'intervalle	Noyal sur Vilaine
Saison	La cimenterie	Noyallo- Theix
Festival	Musiciennes à Ouessant	Ouessant
Saison	Le Ponant	Pacé
Festival	Chapelles Manoirs en Musique	Paimpol Goëlo
Saison	Cap Caval	Penmarc'h
Festival	Festival d'été	Perros-Guirec

Type	Nom	Commune
Saison	Le Champ de foire	Plabannec
Saison	Horizon	Pledran
Saison	Le Cap	Plérin
Saison	Espace Culturel An Dourmeur	Plestin les grèves
Saison	Pole Culturel	Ploermel
Festival	Festival Milasons	Ploeuc sur Lié
Saison	CC Ploudalmezeau	Ploudalmezeau
Saison	L'atelier	Plouescat
Saison		Ploufragan
Saison	Avel Vor	Plougastel Daoulas
Festival	Music Plougastel	Plougastel Daoulas
Saison	Espace Keraudry	Plougonvelin
Saison	Espace Armorica	Plouguerneau
Saison	Mairie	Plouzané
Saison	Le Triskell	Pont L'Abbé
Saison	Espace Galatée	Pont-Réan Guichen
Saison	Palais des Congrès / Théâtre des Halles	Pontivy
Saison	CC Ville Robert	Pordic
Saison	L'asphodèle	Questembert
Saison	CC Les Arcs	Quéven
Festival	Musicales Quiberon	Quiberon
Saison	Novomax	Quimper
Saison	Semaines Musicales	Quimper
Festival	Musicales de Redon	Redon
Saison	Les Concerts de Midi	Rennes
Saison	Opéra de Rennes	Rennes
Saison	TNB	Rennes
Festival	Les Tombées de la Nuit	Rennes
Saison	CC Rosporden	Rosporden
Festival	Klasik	Rostronen

Type	Nom	Commune
Saison	La Grande Ourse	Saint Agathon
Saison	Bel Air	Saint Aubin du Cormier
Saison	Le Dôme	Saint Avé
Saison	Le sabot d'Or	Saint Gilles
Saison	EMC2	Saint Grégoire
Saison	Théâtres de St Malo	Saint malo
Saison	Nouvelle vague	Saint malo
Festival	Festival musique sacrée St Malo	Saint malo
Festival	Classique au Large	Saint malo
Saison	Le Roudour	Saint Martin des Champs
Festival	Le Chant de la Rive	Saint Pol de Léon
Saison	CC Saint Pol de Léon	Saint Pol de Léon
Saison	L'Hermine	Sarzeau
Saison	Grain de sel	Séné
Festival	Musicales du Golfe	Séné
Saison	L'aire Libre	St Jacques de la Lande
Saison	La Grange Théâtre	Thourie
Saison	Bleu pluriel	Trégueux
Saison	MJC Tregunc	Tregunc
Saison	Kastell d'Ô	Uzel
Saison	Scènes du Golfe	Vannes
Saison	Le Volume	Vern sur seiche
Saison	Centre Jacques Duhamel	Vitré
Saison	Carré Sévigné	Cession Sévigné
Saison	Théâtre de Cornouaille	Quimper
Saison	La Passerelle	Saint-Brieuc
Festival	Musicales Ballue	Bazouges La Pérouse
Festival	Musique au coeur des monts d'arrées	La Feuillée
Festival	Cycle Musical Kersaint	Landunvez
Festival	Lieux Mouvants	Lanrivain

Annexe 5 Questionnaire pour les ensembles

Mail d'accompagnement

Bonjour,

Je suis Candice Veron-Braque, je procède actuellement au travail d'enquête nécessaire à mon mémoire de recherche dans le cadre de la validation du Master Direction de Projets et d'Etablissements Culturels à l'Université Bretagne Ouest (UBO).

Le questionnaire a été réalisé sur la plateforme Limesurvey, choisie par l'UBO pour le travail de recherche académique.

Je vous remercie des quelques minutes que vous allez accorder à mes questions. Elles sont principalement d'ordre administratif/production, mais un regard artistique peut être complémentaire. Une zone de commentaire est disponible en fin de questionnaire. Les réponses seront traitées de manière anonymes, cependant vous pourrez m'indiquer votre adresse mail si vous souhaitez recevoir les résultats.

Je vous souhaite une très bonne journée

Candice Veron-Braque

0663081730

candice.braque@mac.com

Ensembles - Enquête sur la diffusion musicale des ensembles professionnels en Bretagne

Je suis Candice Veron-Braque, je procède actuellement au travail d'enquête nécessaire à mon mémoire de recherche dans le cadre de la validation du Master Direction de Projets et d'Etablissements Culturels à l'Université Bretagne Ouest (UBO).

Le questionnaire a été réalisé sur la plateforme Limesurvey, choisie par l'UBO pour le travail de recherche académique.

Je vous remercie des quelques minutes que vous allez accorder à mes questions. Elles sont principalement d'ordre administratif/production, mais un regard artistique peut être complémentaire. Une zone de commentaire est disponible en fin de questionnaire.

Il y a 33 questions dans ce questionnaire

Identité

1 [] Quel est le nom de votre ensemble ? Veuillez écrire votre réponse ici :

2 [] Quel est votre rôle au sein de la structure ? Veuillez écrire votre réponse ici :

3 [] Dans quelle ville (code postal + Ville) se situe votre structure ? Veuillez écrire votre réponse ici :

4 [] Depuis quelle année votre structure est-elle établie sur ce territoire ? Veuillez écrire votre réponse ici :

5 [] Quelle est la forme juridique de votre structure ? Veuillez écrire votre réponse ici :

6 [] Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? Veuillez écrire votre(vos) réponse(s) ici :

CDI

CDD

CDDU artistes

CDDU techniciens

CDDU fonctionnement

Stage

Service Civique

Merci de donner le nombre (ou la moyenne habituelle) des contrats à l'année.

Diffusion

7 [] Quel est le nombre moyen de représentations (concerts ou spectacles) par an (une année hors-COVID) ? Veuillez écrire votre réponse ici :

8 [] Quel est le nombre de représentations auto-produites (sur vos fonds propres, sans co-production)? Veuillez écrire votre réponse ici :

9 [] Quel est le nombre de représentations en co-productions ? Veuillez écrire votre réponse ici :

10 [] Où donnez-vous des représentations ? Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent :

Espace public

Salle louée/mise à disposition (auto-programmation) Salle avec programmation an-

nuelle

Festival

Autre:

11 Qui se charge de la diffusion de votre ensemble ? Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

Personne dédiée à la diffusion

Personne en charge d'une autre mission (administration, communication...) (précisez)

Artistes par leur réseau

Personne extérieure (bureau d'accompagnement ou indépendant)

Autre :

12 Si vous gérez votre diffusion, quels sont vos outils (listing, suivi, mailings...) Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

Outils de gestion spécifiques à la diffusion (logiciels par exemple).

Outils bureautiques partagés à plusieurs (Tableurs, documents textes...).

Outils numériques partagés à plusieurs (Applis de gestion de projet par exemple).

Outils propres et réservés à la personne en charge.

Autre :

13 Employez-vous une personne pour la production des spectacles / concerts ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui, à temps plein

Oui, à temps partiel

Non, nous faisons appel à un bureau / indépendant extérieur Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche

Faites le commentaire de votre choix ici :

14 Proposez-vous des moments de médiation ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui, toujours Oui, parfois Non, jamais

Autre

15 Si oui, vers quels publics et pour quels spectacles ? Veuillez écrire votre réponse ici :

16 Quelles sont les raisons pour lesquelles vous ne proposez pas de médiation ?

Veillez écrire votre réponse ici :

Périmètre

17 Quel est votre périmètre de diffusion de vos concerts/ spectacles ?

Veillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Local

Départemental

Régional

Quart Ouest de la France Au-delà

18 Quel type de structures (salles/festivals) de diffusion visez-vous ? Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent :

Salles privées

Salles municipales Salles conventionnées

Autre:

19 Réussissez-vous à les atteindre ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

20 A votre avis quelles en sont les raisons ? Veuillez écrire votre réponse ici :

21 Merci de citer 3 lieux/festivals en Bretagne avec lesquels vous travaillez régulièrement Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

22 Merci de citer 3 ensembles/artistes en Bretagne avec lesquels vous travaillez régulièrement Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

23 Merci de citer 3 lieux / festivals / ensembles / artistes en Bretagne avec lesquels vous aimeriez travailler Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

Autre :

Ressenti

Nous allons nous pencher plus particulièrement sur la diffusion en Bretagne.

24 Quel est votre ressenti par rapport à votre diffusion à cet échelon territorial ?

Le qualifieriez vous de :

Pas satisfaisant (1) à Très satisfaisant (5)

25 Avez-vous des contacts avec les programmeurs ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

26 Quel type de contact avez-vous avec ces programmeurs ? Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

Dès qu'une nouvelle création / un programme est susceptible de les intéresser

Par téléphone

Par courriel

En RDV physique (ou Visio)

Pas de contact

1 à 2 fois par an pour les programmations à la saison

Régulièrement, nous avons une relation privilégiée avec certains programmeurs

27 Quelle vous semble être la principale difficulté que vous rencontrez à la programmation en Bretagne ? Veuillez écrire votre réponse ici :

28 Quel vous semble être l'atout de votre ensemble à la programmation en Bretagne ? Veuillez écrire votre réponse ici :

Répertoire

29 Quel terme vous semblerait le plus approprié pour désigner votre répertoire ? Veuillez écrire votre réponse ici :

30 Quelle(s) esthétique(s) correspond(ent) à votre démarche artistique ? Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent :

Jazz

Musique ancienne Musique classique Musique contemporaine Musiques électroniques

Musiques improvisées Musique lyrique Musique traditionnelle Pop

Rock

Autre:

31 Le terme musique savante vous semble-t-il correspondre à votre répertoire ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

32 Cet espace est destiné à recueillir vos commentaires sur le questionnaire ou le sujet abordé. Veuillez écrire votre réponse ici :

33 Si vous souhaitez recevoir les résultats de cette enquête, laissez-moi votre adresse mail (elle ne sera pas divulguée à des tiers). Veuillez écrire votre réponse ici :

Merci pour le temps accordé à ce questionnaire. Si vous souhaitez me contacter, je suis disponible par mail candice.braque@mac.com

Envoyer votre questionnaire.

Merci d'avoir complété ce questionnaire.

5 réponses reçues dont 1 incomplète. Exemple de résultats :

G1Q4. Quelle est la forme juridique de votre structure ?	G1Q5[SQ001]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [CDI]	G1Q5[SQ002]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [CDD]	G1Q5[SQ003]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [CDDU artistes]	G1Q5[SQ004]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [CDDU techniciens]	G1Q5[SQ005]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [CDDU fonctionnement]	G1Q5[SQ006]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [Stage]	G1Q5[SQ007]. Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? [Service Civique]	G2Q1. Quel est le nombre moyen de représentations (concerts ou spectacles) par an (une année hors-COVID) ?	G2Q2. Quel est le nombre de représentations auto-produites (sur vos fonds propres, sans co-production) ?	G2Q3. Quel est le nombre de représentations en co-productions ?	G2Q4[SQ001]. Où donnez-vous des représentations ? [Espace public]	G2Q4[SQ002]. Où donnez-vous des représentations ? [Salle louée/mise à disposition (auto-programmation)]	G2Q4[SQ003]. Où donnez-vous des représentations ? [Salle avec programmation annuelle]	G2Q4[SQ004]. Où donnez-vous des représentations ? [Festival]	G2Q4[other]. Où donnez-vous des représentations ? [Autre]	G2Q5[SQ001]. Qui se charge de la diffusion de votre ensemble ? [Personne dédiée à la diffusion]
Association loi 1901	0	0	25	0	0	0	0	12	9	3	Oui	Oui	Oui	Non	structures d'accueil, sociales	Non
Association	5	1	1								N/A	N/A	N/A	N/A		N/A
Association loi 1901	2	0	72	4	0	0	0	60	1 programme pour une moyenne de 3-4 représentations.	2 programmes en 2021 (5 représentations sur un programme, 7 sur l'autre).	Oui	Non	Oui	Oui		Non
asso 1901	1	2	20	0	0	0	0	8	6	0	Oui	Oui	Oui	Oui		Non
association 1901	1	0	15	3	1	0	0	70	0	0	Non	Non	Oui	Oui		Oui

Annexe 6 Questionnaire pour les lieux de diffusion

Mail d'accompagnement

Je suis Candice Veron-Braque, je procède actuellement au travail d'enquête nécessaire à mon mémoire de recherche dans le cadre de la validation du Master Direction de Projets et d'Etablissements Culturels à l'Université Bretagne Ouest (UBO). Il s'agit de collecter des données sur la diffusion des ensembles musicaux professionnels en Bretagne.

Le questionnaire est hébergé sur la plateforme Limesurvey, choisie par l'UBO pour le travail de recherche académique.

<https://sondage.univ-brest.fr/limesurvey/index.php/34715?lang=fr>

Je vous remercie des quelques minutes (environ 10 minutes) que vous allez accorder à mes questions. Elles sont principalement d'ordre administration/production, mais le regard d'un.e programmateur.trice peut être complémentaire. Une zone de commentaire est disponible en fin de questionnaire.

Je vous souhaite une très bonne journée

Cordialement

Candice Veron-Braque

0663081730

Respectons la vie personnelle de chacun, ce message ne nécessite pas de réponse en dehors de vos heures de travail.

Programmation - Enquête sur la diffusion musicale des ensembles professionnels en Bretagne

Je suis Candice Veron-Braque, je procède actuellement au travail d'enquête nécessaire à mon mémoire de recherche dans le cadre de la validation du Master Direction de Projets et d'Etablissements Culturels à l'Université Bretagne Ouest (UBO).

Le questionnaire a été réalisé sur la plateforme Limesurvey, choisie par l'UBO pour le travail de recherche académique.

Je vous remercie des quelques minutes que vous allez accorder à mes questions. Elles sont principalement d'ordre administratif/production, mais le regard d'un.e programmeur.trice peut être complémentaire. Une zone de commentaire est disponible en fin de questionnaire.

Il y a 33 questions dans ce questionnaire

Identité

1 Quel est le nom de votre lieu de diffusion ?

2 Quel est votre rôle au sein de la structure ?

3 Dans quelle ville (code postal + Ville) se situe votre structure ?

4 Etes-vous ?

Veillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Salle privée avec programmation annuelle Salle municipale avec programmation annuelle Salle labellisée

Festival

Autre

5 Quelle est la forme juridique de votre structure ? *

6 Quel est le nombre d'emploi(s), selon leur catégorie, dans votre structure ? *

Veillez écrire votre(vos) réponse(s) ici :

CDI

CDD

CDDU artistes

CDDU techniciens

CDDU fonctionnement

Stage

Service Civique

Merci de donner le nombre (ou la moyenne habituelle) des contrats à l'année.

Diffusion

7 Quel est le nombre moyen de représentations (concerts ou spectacles) par an (une année hors-COVID) en contrat de cession ?

8 Quel est le nombre de représentations auto-produites (location sèche)?

9 Quel est le nombre de représentations en co-productions ?

10 Quel est le pourcentage de musique dite savante dans votre programmation ?

11 Qui se charge de la programmation de votre structure ? *

Veillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

Personne dédiée à la programmation

Personne en charge d'une autre mission (administration, communication...) (précisez)

Personne extérieure (bureau d'accompagnement ou indépendant)

Autre :

12 Si vous gérez votre programmation, quels sont vos outils (listing, suivi, mailings...)

Outils de gestion spécifiques à la diffusion (logiciels par exemple).

Outils bureautiques partagés à plusieurs (Tableurs, documents textes...).

Outils numériques partagés à plusieurs (Applis de gestion de projet par exemple).

Outils propres et réservés à la personne en charge.

13 Employez-vous une personne pour la production des spectacles / concerts ?

Veillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui, à temps plein

Oui, à temps partiel

Non, nous faisons appel à un bureau / indépendant extérieur Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche

Faites le commentaire de votre choix ici :

14 Proposez-vous des moments de médiation ?

Veillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui, toujours Oui, souvent Oui, rarement Non, jamais

Autre

15 Si oui, vers quels publics et pour quels spectacles ?

16 Quelles sont les raisons pour lesquelles vous ne proposez pas de médiation ? *

Veillez écrire votre réponse ici :

Périmètre

17 De quel territoire viennent vos spectateurs ? Veillez choisir toutes les réponses

qui conviennent :

Local

Départemental

Régional / Quart Ouest de la France National / international

18 Quel type de public visez-vous ? Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent :

Jeune Public Tout Public Public mélomane

Autre:

19 Réussissez-vous à les atteindre ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

20 A votre avis quelles en sont les raisons ? *

Veuillez écrire votre réponse ici :

21 Merci de citer 3 lieux/festivals en Bretagne avec lesquels vous travaillez régulièrement; Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

22 Merci de citer 3 ensembles/artistes en Bretagne avec lesquels vous travaillez régulièrement Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

23 Merci de citer 3 lieux / festivals / ensembles / artistes en Bretagne avec lesquels vous aimeriez travailler Veuillez choisir toutes les réponses qui conviennent et laissez un commentaire :

Autre :

Ressenti

Nous allons nous pencher plus particulièrement sur la diffusion en Bretagne.

24 Quel est votre ressenti par rapport à la programmation de spectacles de musique dite savante à l'échelon breton ?

Le qualifieriez vous de Choisissez la réponse appropriée pour chaque élément :

Pas satisfaisant (1) à Très satisfaisant (5)

25 Avez-vous des contacts avec les musiciens/ensembles du territoire ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

26 Quel type de contact avez-vous avec ces musiciens/ensembles ?

Régulièrement, vous les contactez pour connaître leurs propositions

Par téléphone

Par courriel

En RDV physique (ou Visio)

Pas de contact

1 à 2 fois par an pour les programmations à la saison

Vous attendez qu'ils vous contactent

27 Quelle vous semble être la principale difficulté que vous rencontrez à la programmation de la musique dite savante en Bretagne ? Veuillez écrire votre réponse ici :

28 Quel vous semble être l'atout de la programmation de spectacles de musique dite savante dans votre structure ? Veuillez écrire votre réponse ici :

Répertoire

29 Quel genre musical entre selon vous dans la catégorie de la musique dite savante ? Veuillez écrire votre réponse ici :

30 Le terme musique savante vous semble-t-il opportun ? Veuillez sélectionner une seule des propositions suivantes :

Oui Non

31 Quel autre terme pourrait mieux convenir ? Veuillez écrire votre réponse ici :

32 Cet espace est destiné à recueillir vos commentaires sur le questionnaire ou le sujet abordé. Veuillez écrire votre réponse ici :

33 Si vous souhaitez recevoir les résultats de cette enquête, laissez-moi votre adresse mail (elle ne sera pas divulguée à des tiers).

Veuillez écrire votre réponse ici :

Merci pour le temps accordé à ce questionnaire. Si vous souhaitez me contacter, je suis disponible par mail candice.braque@mac.com

Envoyer votre questionnaire.

Merci d'avoir complété ce questionnaire.

32 réponses reçues, dont 7 incomplètes. Exemple de résultats

Employez-vous une personne pour la production des spectacles / concerts ?	Employez-vous une personne pour la production des spectacles / concerts ? (Commentaire)	Proposez-vous des moments de médiation ?	Proposez-vous des moments de médiation ? (Autre)	Si oui, vers quel public et pour quels spectacles ?	Quelles sont les raisons pour lesquelles vous ne proposez pas de médiation ?	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Local)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Département)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Région)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (France)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Région)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (France)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Région)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (France)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (Région)	De quel territoire viennent vos spectateurs ? (France)
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche	Qu'entendez-vous par production de spectacles ?	Oui, rarement				Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Oui, à temps partiel		Oui, souvent		écoles, espaces jeunes, pro et familles petite enfance, tout public, personnes en situation de handicap.		Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, souvent		écoles, associations, séniors... cela dépend des spectacles et de la provenance des compagnies		Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, rarement				NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, rarement				Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, rarement				Oui	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Oui, à temps plein		Oui, souvent		tous publics, écoles, collèges, habitants, pratiquants des arts		Non	Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche	NOUS GERONS EN INTERNE	Oui, toujours		MAISONS DE RETRAITE - ECOLES - ENTREPRISES - HOPITAL		Non	Non	Oui	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, souvent		Pour tous les spectacles à destination des scolaires, avec les scolaires Pour certains spectacles TP avec quelques spectateurs ayant réservé sur ces spectacles		Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche	Non, le question n'est pas dans la production des spectacles / concerts relative du producteur du spectacle mais quand l'organisateur est l'employeur des artistes	Oui, souvent		Pour tous les publics et pour tout type de spectacles		Oui	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non	Non
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Non, jamais			pas d'intérêt.	Oui	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, toujours		Tout le territoire dans les écoles, les EPHADs, les centres, un jumelage au collège et deux projets d'orchestre à l'école en cours. Une action au moins pour chaque concert.		Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Oui	Oui
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, rarement				Non	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui	Non	Non
						NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA
						NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA	NEA
Non, nous n'avons personne dédié à cette tâche		Oui, souvent		Jeune public, et personnes précises avec les spectacles adaptés à ces publics		Non	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non

Le nombre de réponses, tant pour les ensembles que pour les lieux de diffusion, s'il peut être considéré comme bon d'un point de vue du pourcentage de répondants complets (25% pour les ensembles, 19% pour les lieux) reste néanmoins décevant en terme numérique. Sur cet échantillon, l'enquête n'a pas pu servir de soutien au travail de recherche.

Plusieurs hypothèses sur le taux de retour et de complétude des réponses :

- La période d'envoi (premier envoi le 30 avril, relances pendant l'été) n'était pas favorable : il s'agissait du temps précédent la réouverture des lieux de diffusion et l'activité était intense et à distance. Cela n'a pas dû favoriser le partage d'informations dans les équipes.
- Les personnes contactées n'étaient pas nécessairement les plus aptes à répondre au questionnaire, même s'il était précisé que plusieurs personnes pouvaient répondre au questionnaire.
- Les questions autour du type de contrats d'embauche peut être une question délicate touchant au rapport entre personnels intermittents et personnels permanents.

Résumé

Ce travail de recherche vise à approfondir la connaissance du secteur de la musique dite savante (de la musique ancienne à la musique contemporaine) en région Bretagne. Il interroge la notion de l'écosystème comme réseau d'interdépendance au travers des besoins du secteur. Au-delà de la description, ce travail propose des pistes pour l'avenir basées sur la coopération et la diversification des publics.

Pour comprendre l'environnement de ce secteur, des entretiens ont été réalisés avec des professionnels reconnus. Une enquête a également été réalisée auprès de 16 ensembles professionnels et 132 lieux de diffusion, cependant les données recueillies n'étaient pas suffisamment représentatives pour soutenir le travail. Références bibliographiques et expérience personnelle du terrain complètent ce travail d'approche.

La consolidation de la structuration professionnelle des ensembles de musique dite savante tant en compétences artistiques qu'administratives, est en corrélation avec le soutien qu'ils peuvent recevoir de la part des tutelles institutionnelles et des lieux de diffusion. L'inter-connaissance et la coopération pour permettre la diffusion de ces esthétiques musicales est un axe prometteur, car l'enjeu est bien de proposer au public le plus largement possible toutes formes artistiques. A cet endroit, un travail de communication s'approchant des techniques du secteur marchand pourrait atteindre des personnes plus éloignées du spectacle vivant, en attisant leur curiosité. L'enjeu de la diversification ne doit pas uniquement reposer sur la forme du spectacle, mais également sur la manière dont le secteur s'adresse au public.