



HAL
open science

Ce que fait Démos à la vie musicale. (Re)configurations institutionnelles, jeux d'acteurs et nouvelles finalités

Lionel Arnaud, Samuel Balti, Bénédicte Havard-Duclos, Marion Lang, Lénaïg Lozano, Rémadjie N'Garoné, Pierre Odin, Mariette Sibertin-Blanc

► To cite this version:

Lionel Arnaud, Samuel Balti, Bénédicte Havard-Duclos, Marion Lang, Lénaïg Lozano, et al.. Ce que fait Démos à la vie musicale. (Re)configurations institutionnelles, jeux d'acteurs et nouvelles finalités. Rapport final, Laboratoire des Sciences Sociales du Politique; Cité de la Musique Philharmonie de Paris. 2023, pp.78. hal-04271313

HAL Id: hal-04271313

<https://hal.science/hal-04271313v1>

Submitted on 22 Jan 2025

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.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



« *Démos – écosystème musical territorial* » (2021-2023)

Ce que fait **Démos** à la vie musicale

(Re)configurations institutionnelles, jeux d'acteurs et nouvelles finalités

Rapport final

Sous la direction de Lionel Arnaud

Lionel Arnaud, LaSSP/Sciences Po Toulouse/ Toulouse 3
(Orchestre *Démos* Toulouse Métropole Département de la Haute-Garonne)

Samuel Balti, LRA/ENSA Toulouse
(Orchestre *Démos* Toulouse Métropole Département de la Haute-Garonne)

Bénédicte Havard Duclos, Labers/Université de Bretagne Occidentale
(Orchestre *Démos* Brest ; Orchestre *Démos* Kreiz Breizh)

Marion Lang, LaSSP/Sciences Po Toulouse
(Enquête quantitative, Orchestres *Démos* Lyon Métropole Presto et Lyon Métropole Vivo)

Lénaïg Lozano, LaSSP/Sciences Po Toulouse
(Enquête quantitative, Orchestre *Démos* Brest ; Orchestre *Démos* Kreiz Breizh)

Rémadjé Ngaroné, LaSSP/Sciences Po Toulouse
(Orchestre *Démos* Guadeloupe Cap Excellence)

Pierre Odin, CREDDI/Université des Antilles
(Orchestre *Démos* Guadeloupe Cap Excellence)

Mariette Sibertin-Blanc, Lisst-Cieuv/Université Toulouse 2
(Orchestre *Démos* Toulouse Métropole Département de la Haute-Garonne)

Mai 2023

TABLE DES MATIERES

Introduction	5
PREMIERE PARTIE : DU CAHIER DES CHARGES AUX ORCHESTRES DÉMOS : UNE TERRITORIALISATION À GÉOMÉTRIE VARIABLE	9
1.1 Des territoires d’implantation très contrastés	9
1.2 Configurations d’acteurs et dynamiques de pouvoir : Démos comme nouvel enjeu des politiques publiques territoriales	13
<i>1.2.1 La constitution de coalitions d’acteurs en faveur de la « cause » Démos.....</i>	<i>14</i>
<i>1.2.2 Réseaux et chevilles ouvrières de Démos dans les territoires</i>	<i>17</i>
1.3 Un projet mis au service des priorités et des politiques culturelles locales.....	19
DEUXIEME PARTIE : LES EFFETS DE DÉMOS SUR LES ÉCOSYSTÈMES PROFESSIONNELS : ENTRE ADHÉSION ET RÉSISTANCE.....	22
1.1 Les profils socio-professionnels au prisme des territoires	22
<i>1.1.1 Spécialité, stabilité et précarité : les trois pôles des intervenant-es musiciens</i>	<i>22</i>
<i>1.1.2 Des profils d’IA façonnés par la construction institutionnelle du dispositif</i>	<i>24</i>
1.2 Les effets de Démos sur les intervenants artistiques : approches pédagogiques et trajectoires professionnelles	26
<i>1.2.1 L’appropriation de la pédagogie Démos : entre proximité et éloignement.....</i>	<i>26</i>
<i>1.2.2 Adhésions et critiques du dispositif : quatre profils-types</i>	<i>27</i>
<i>1.2.3 Des trajectoires professionnelles inégalement impactées.....</i>	<i>31</i>
1.3 Le temps de l’atelier : bricolages et formes de coopération interprofessionnelle.....	32
<i>1.3.1 Le positionnement des intervenants sociaux à l’égard des intervenants artistiques</i>	<i>33</i>
<i>1.3.2 Typologies des formes d’interprofessionnalité en atelier</i>	<i>34</i>
<i>1.3.3 Des mondes communs au croisement du « musical », du « social » et de l’« éducatif »</i>	<i>38</i>
TROISIEME PARTIE : EFFETS ATTENDUS ET DÉBORDEMENTS DE DÉMOS SUR L’ÉCO-SYSTÈME MUSICAL LOCAL.....	40
3.1 La réorganisation de l’enseignement musical.....	40
<i>3.1.1. Une (re-)structuration de l’espace institutionnel : concurrences, mise en réseau et élargissement des structures d’enseignement musical.....</i>	<i>40</i>
<i>3.1.2. Diversification consolidation des filières de formation par la pratique collective</i>	<i>42</i>
3.2. Une transformation en trompe-l’œil des politiques culturelles ?	43
<i>3.2.1. Au service du statu quo : instrumentalisation et opportunisme politique.....</i>	<i>43</i>

3.2.2. <i>Au service du développement culturel local ? L'exemple du Pacte de développement culturel de territoire de la CCKB</i>	44
3.3. Les débordements sur la vie culturelle	45
3.3.1. <i>Les rendez-vous manqués de Démos : une verticalité qui néglige la diversité des ressources territoriales</i>	45
3.3.2. <i>Les débordements immédiats : alliances et hybridations</i>	48
3.3.3. <i>Les débordements périphériques : les effets inattendus de Démos</i>	49
Conclusion	51
BIBLIOGRAPHIE	54
ANNEXES	57
Annexe 1 - Note sur la prise en compte des enjeux de genre dans l'enquête	57
Annexe 2 - Méthodologie	58
Annexe 3 - Tableaux statistiques	60
Annexe 4 - Caractéristiques socio-démographiques des territoires	64
Annexe 5 - Cartographie des réseaux institutionnels	68
Annexe 6 - Liste des entretiens et des observations	73

LISTE DES TABLEAUX ET DES FIGURES

Tableau 1 : Présentation des porteurs locaux du dispositif sur les territoires de l'étude (1.2.1)

Figure 1 : Espace socio-professionnel des Intervenant·es Musicien·nes de Démos (2.1.1)

Tableau 2 : Le pouvoir transformateur de la pédagogie Démos pour les IA (2.2.2)

Tableau 3 : Accords et désaccords sur les visées éducatives de Démos (2.3.3)

LISTE DES ACRONYMES

ALSH : Accueil de loisirs sans hébergement
CA : Certificat d'Aptitude
CAF : Caisse d'Allocations Familiales
CCKB : Communauté de Communes du Kreiz Breizh (Centre Bretagne en breton)
CEFEDM : Centre de formation des enseignants de la musique
CFMI : Centre de Formation des Musiciens Intervenants
CHAM : Classes à Horaires Aménagés Musique
CNFPT : Centre National de la Fonction Publique Territoriale
CNSMD : Conservatoire national supérieur de musique et de danse
COMDT : Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles
COFIL : Comité de pilotage
COTECH : Comité technique
CRI : Conservatoire à Rayonnement Intercommunal
CRR : Conservatoire à Rayonnement Régional
DE : Diplôme d'État
DNSPM : Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien
DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
DUMI : Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant - par extension Dumiste
EAC : Éducation Artistique et Culturelle
EMDTKB : École de Musique, Danse et Théâtre du Kreiz Breizh
EN : Éducation Nationale
ENM : École nationale de musique de Villeurbanne
EPIC : Établissement public à caractère industriel et commercial
IA : Intervenant.e Artistique
IM : Intervenant.e Musicien.ne
IS : Intervenant.e Social
MAPTAM : loi de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles
MI : Musicien intervenant titulaire d'un DUMI
MJC : Maisons des Jeunes et de la Culture
NOE : Nouvel Orchestre Éducatif
NOTRe : loi portant sur la Nouvelle Organisation Territoriale de la République
ONL : Orchestre National de Lyon
ONCT : Orchestre National du Capitole de Toulouse
QPV : Quartiers de la Politique de la ville
PDEC : Préfet délégué à l'égalité des chances
REP : Réseau d'Éducation Prioritaire
SEPSI : Service des Équipes de Prévention Spécialisée et d'Insertion
SMAC : Scène de Musiques Actuelles

INTRODUCTION

Le Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale (Demos) a été initié en 2010 par la Philharmonie de Paris et la Cité de la Musique avec l'idée de faire « *de la pratique musicale une arme d'émancipation* » (Bayle, 2019 : 17) en agissant auprès des enfants issus de quartiers relevant de la politique de la ville (QPV), élargi dans un second temps aux enfants de zones rurales peu dotées en institutions culturelles. Il s'appuie sur la mise en place d'un cadre d'action porté par des moyens humains et financiers exceptionnels et une réflexion éducative spécifique, à même de fédérer de nombreux partenaires. D'abord centré sur la région Île-de-France, Demos s'est développé à l'échelle nationale à partir de 2015. Il compte désormais près d'une cinquantaine d'orchestres répartis sur l'ensemble du territoire français, outre-mer compris. Si, dans un premier temps, ce sont les services de la Philharmonie de Paris-Cité de la Musique qui se sont efforcés de convaincre les collectivités locales de l'intérêt de créer des orchestres d'enfants dans les zones défavorisées, ce sont les acteurs locaux qui se pressent parfois aujourd'hui à ses portes pour faire venir Demos sur leurs territoires. De fait, Demos s'inscrit dans un contexte où, depuis les années soixante-dix et après l'étatisation des « Affaires culturelles » qui a caractérisé la période Malraux (1959-1969), les collectivités territoriales tendent à reprendre l'initiative dans le domaine culturel¹. Ce mouvement du national vers le local montre peut-être une désaffection progressive de l'État en matière culturelle, « *où ce qui apparaissait auparavant comme un projet national tend à être relégué au second rang, au même titre que l'ambition de démocratisation qui était à sa source* » (Fondu, Vermerie, 2015). Mais il s'inscrit surtout dans une reconfiguration de l'action publique où le partenariat, la contractualisation et la « *privatisation organique* »² permettent à l'État de piloter « *à distance* » le système local (Epstein, 2005) tandis que le recours au mécénat devient une modalité ordinaire du financement de la culture (Saoudi, 2018).

Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), la Philharmonie de Paris illustre cette nouvelle forme de service public « *à la française* » (Brillet, 2004) où, dans un contexte d'ouverture à la concurrence, l'État se fait « *actionnaire* », apte à peser sur la stratégie et la gestion d'une activité assimilable à celle d'une entreprise privée, entre service public et intégration européenne, concurrence et intérêt général, efficacité économique et cohésion sociale (Lombard, 2007). Inaugurée en 2015 dans le prolongement de la Cité de la Musique (créée en 1995), l'ambition de cet équipement prestigieux situé dans le Parc de la Villette à Paris, placé sous la tutelle du ministère de la Culture et en grande partie consacré à la musique symphonique, était dès le départ de s'adresser à un public élargi, avec la volonté de relever des défis non seulement artistiques mais également éducatifs, qui répondent à sa mission de service public. Comme l'explique son ancien directeur général (2001-2021) Laurent Bayle (2019 : 6), « *il lui manquait cependant une mesure phare qui, à elle seule, puisse incarner pleinement les mutations que nous tentions d'opérer* ». L'idée de créer des orchestres d'enfants dans des quartiers défavorisés s'est alors imposée, avec une première expérimentation de 2010 à 2012 dans des QPV de Paris et trois départements d'Île-de-France. Fort du succès de cette première phase, le dispositif a été étendu aux régions de l'Aisne et de l'Isère de 2013 à 2015, avant d'adopter un rythme de croisière et de se déployer sur l'ensemble du territoire français. Et tandis que, jusque-là, la Cité de la musique-Philharmonie de Paris était le seul

¹ Aujourd'hui, régions, départements, intercommunalités et communes nourrissent près de 80% de l'effort public de la culture (hors Paris).

² Selon la formule de Pierre Devolvé (2006) pour qualifier un changement d'organisation confiant à une société privée un service qui était ou devait être précédemment assuré par une personne publique.

opérateur, la mise en œuvre du dispositif est aujourd'hui confiée à des opérateurs locaux sur les territoires hors de l'Île-de-France.

En proposant aux collectivités locales une coordination, une expertise et des moyens qu'elles ne sont généralement pas en mesure de mettre au service de l'enseignement artistique dans les zones défavorisées, Démos est apparu comme une ressource bienvenue voire inespérée pour des opérateurs locaux qui peinent parfois à justifier de nouvelles dépenses en faveur de la culture. En retour, ces derniers doivent adhérer à un cahier des charges qui leur impose de s'adresser à des jeunes enfants qui n'ont jamais fait de musique et qui habitent un territoire défavorisé, de déployer un apprentissage collectif, et d'accepter un pilotage national de la formation pédagogique des intervenant·es artistiques et sociaux. À ce titre, Démos rejoint la palette des instruments qui, des Micro-Folies³ à l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC)⁴, orientent aujourd'hui l'action culturelle locale depuis l'extérieur, sous une forme plus ou moins standardisée et en conditionnant leur aide économique non seulement à des obligations administratives, mais aussi au déploiement d'outils de pilotage cognitif et épistémique⁵. C'est en tout cas l'hypothèse qui s'est dessinée au fur et à mesure de notre enquête engagée dans le cadre de l'Appel à projet lancé le 1er décembre 2020 par la Cité de la musique-Philharmonie de Paris, et qui visait à étudier les relations de Démos avec les « écosystèmes musicaux » de ses territoires d'implantation.

Des études accompagnant les évolutions du dispositif et censées mesurer en temps réel les effets du projet sont régulièrement confiées par Démos à des équipes de chercheurs français et européens. Ces travaux de recherche et d'évaluation se sont principalement concentrés sur les bénéficiaires directs (les enfants et les familles), sur les pratiques des professionnel·les (musicien·nes, travailleuses et travailleurs sociaux) et sur des monographies d'orchestre. Peu de recherches se sont intéressées à la façon dont l'arrivée d'un orchestre Démos influence voire transforme l'environnement institutionnel d'un territoire. En 2014, la Cité de la Musique-Philharmonie de Paris avait toutefois engagé une évaluation globale centrée sur les dimensions novatrices et stratégiques de Démos, pour établir un diagnostic et mener une réflexion prospective. Conduite par l'Observatoire des Politiques Culturelles (Guillon et al., 2016), l'étude était organisée autour de deux axes principaux : une approche socio-politique des dynamiques institutionnelles et territoriales mises en jeu par le dispositif, et une analyse des modalités d'appropriation de Démos (et en particulier de ses principes pédagogiques) par les intervenant·es, les enfants et leurs familles. Menée entre mai 2014 et juin 2015 sur huit terrains d'étude répartis sur les trois territoires concernés à l'époque par le dispositif, l'enquête a abouti à un certain nombre de propositions telles que la création d'un pôle ressource au sein de la Philharmonie de Paris pour les professionnels et la mise en place d'une stratégie de labellisation de démarches portées par des structures plus autonomes.

Plus récemment, le Centre National de Ressources Orchestre à l'École a confié à la Cellule d'Innovation Sociétale UBIC (Université Bordeaux Montaigne) le soin d'évaluer les impacts éducatifs, socio-économiques et ou politiques du dispositif « Orchestres à

³ Les Micro-Folies sont un réseau de lieux culturels, musées numériques modulables, créé en 2017 par le Ministère de la Culture et de la Communication pour rendre la culture accessible à tous. Leur organisation est basée sur un partenariat entre collectivités territoriales, établissements scolaires, associations culturelles et acteurs économiques locaux. Cf. www.micro-folies.com.

⁴ La loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République a posé en 2013 les bases du plan national promis par le président de la République François Hollande. Son article 10, modifiant l'article L121-6 du code de l'Éducation affirme : « L'éducation artistique et culturelle contribue à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture. Elle favorise la connaissance du patrimoine culturel et de la création contemporaine et participe au développement de la créativité et des pratiques artistiques ».

⁵ Nous nous référons ici à la notion d'instrument d'action publique telle que définie par Pierre Lascombes et Patrick Le Galès (2005 : 13) : « un dispositif à la fois technique et social qui organise des rapports sociaux spécifiques entre la puissance publique et ses destinataires en fonction des représentations et des significations dont il est porteur ».

l'école » sur leurs territoires d'implantation (Lalanne, Pouthier, 2022)⁶. En s'appuyant sur des entretiens et des échanges avec plus de 120 participant·es (élu·es, directeurs et directrices de conservatoires, d'écoles de musique, responsables des Affaires culturelles, conseillers pédagogiques et directeurs ou directrices d'écoles primaires...), les auteurs soulignent à quel point le fonctionnement de ce type d'orchestres repose avant tout sur des personnes (un directeur d'école de musique municipale, une directrice d'établissement scolaire, etc.) qui agissent sans missions publiques claires et qui évoluent dans un contexte peu structuré, mal identifié et peu reconnu. Une situation inconfortable et fragile, qui les oblige à nouer des liens avec d'autres mondes sociaux, professionnels et institutionnels, et à interroger leurs référentiels.

Le rapport que nous présentons ici ne relève pas de ce type d'évaluation mais vise avant tout à décrire et à analyser la manière dont Démos se déploie sur les territoires et contribue ou non à « faire bouger les lignes ». Il s'agit de rendre compte des configurations sociales et institutionnelles qui dessinent, à un moment donné, l'espace et la structure dynamique des relations entre des agents sociaux engagés à divers titres dans la mise en œuvre de Démos, et la façon dont ce dispositif contribue à « re-configurer » les scènes culturelles locales (Arnaud, 2008 ; Dubois et al., 2017). Son originalité est de s'intéresser aux contextes locaux et aux catégorisations institutionnelles, aux acteurs investis et à leurs liens d'interdépendances, aux cultures professionnelles et aux finalités des dispositifs mis en œuvre, *via* l'étude comparée de cinq cas *a priori* très contrastés : une métropole (Lyon), la ville centre d'une métropole (Brest), une métropole et un département (Toulouse et la Haute Garonne), une communauté d'agglomération d'outre-mer (Cap Excellence), et une communauté de communes située dans l'hyper-ruralité (Kreiz Breizh). Il ne s'agit pas de revenir sur le volontarisme pédagogique de la Cité de la Musique-Philharmonie de Paris et sur les effets produits sur les enfants qui participent au projet Démos, mais de s'interroger sur la façon dont ce dispositif influence la « fabrique » des politiques culturelles locales, en le considérant comme une innovation non seulement pédagogique mais également institutionnelle et politique. La notion de scène musicale est ici centrale. Associant un répertoire et un territoire, elle désigne la manière dont des acteurs aux statuts divers, des collectifs plus ou moins institués, des lieux de création, de diffusion, d'enseignements, et des publics, s'auto-organisent autour d'un répertoire donné (Guibert, Bellavance, 2014). Selon leurs disciplines et leurs esthétiques, les scènes disposent d'un accès inégal aux ressources matérielles et symboliques (subventions publiques, emplois, financements privés, relais médiatiques, politiques...). Elles sont donc immanquablement impactées par l'arrivée d'un nouvel acteur ou par la construction d'une coalition d'acteurs nécessaires à la bonne marche d'un orchestre Démos.

Trois niveaux (macro, méso et micro) ont guidé notre analyse⁷. Nous nous sommes d'abord intéressé·es aux configurations institutionnelles des territoires étudiés, avec l'hypothèse que le portage institutionnel local du dispositif révèle l'état de la scène musicale locale et notamment la scène classique, et conditionne ses possibilités de transformation. Si, dans les quartiers prioritaires, la politique de la ville permet de travailler à un décloisonnement des politiques sectorielles autour d'un référentiel territorial, l'arrivée de Démos dans des territoires moins dotés en infrastructures culturelles ne s'appuie pas sur la même organisation de l'action publique. En ce sens, les acteurs de Démos peuvent être comparés à de nouveaux « joueurs » (Elias, 1993, cité par Dubois et al., 2017) qui contribuent à bousculer les coalitions d'acteurs historiques de la

⁶ Lancé dès 1999, ce dispositif diffère de Démos dans la mesure où il implique un partenariat entre un établissement scolaire, une structure spécialisée dans l'enseignement de la musique et une collectivité territoriale. Tous les élèves d'une même classe de primaire ou de collège sont concernés.

⁷ Cf. Annexe n°1 pour une présentation détaillée de la méthodologie.

scène musicale classique, les circuits d'interdépendances et les règles du jeu (mobiliser les associations locales ou déléguer aux spécialistes) ou la valeur des atouts (le capital des militants autochtones ou le crédit associé à la Philharmonie de Paris). Au-delà, Démos produit des recompositions infra-territoriales, à l'échelle des quartiers, et dans d'autres secteurs de l'action publique, et notamment le secteur du travail social, des institutions socio-éducatives et du loisir des enfants et des jeunes, voire de l'Éducation Nationale.

Nous avons par ailleurs accordé une attention particulière aux « acteurs opérationnels », celles et ceux qui mettent en place concrètement les orchestres. Pour les acteurs de la scène classique locale (musicien·nes, amateurs ou amatrices, professionnel·les), l'arrivée d'un orchestre Démos est susceptible de constituer une ressource ou une menace dans une trajectoire professionnelle. Il s'agit de voir, selon les configurations institutionnelles, qui sont les acteurs des scènes musicales investis dans Démos (et inversement ceux qui n'y ont pas été associés) et de questionner leurs représentations et appropriations du dispositif. Plus largement, et au-delà des trajectoires individuelles, nous nous sommes intéressés aux effets de Démos sur les pratiques d'enseignement et d'animation sociale. L'enjeu est de comprendre si et comment l'arrivée d'un projet comme celui-ci est susceptible de transformer les pratiques d'enseignement musical à l'école, dans les conservatoires et les écoles de musique mais aussi la place de la musique dans les structures d'action sociale.

Le troisième niveau analyse les effets de Démos sur les trajectoires professionnelles proprement dite. En termes de professionnalisation, l'implication dans un orchestre Démos peut apporter des ressources importantes pour sortir d'une pratique amateur, fidéliser une « clientèle » ou un public et constituer un débouché pour des musiciens intervenants. Mais le dispositif peut également favoriser des professionnels à la situation stable. Le statut des musiciens intervenants dans les ateliers est donc central pour comprendre la manière dont ils et elles adhèrent aux finalités de l'orchestre Démos. L'enquête vise ici à comprendre quels types de musiciens tirent profit de leur participation à Démos, et comment. Du côté des « cultures professionnelles », l'engagement dans Démos induit la mobilisation d'une pédagogie particulière, *a priori* très éloignée des conditions d'enseignement « classiques » - sans compter que les enfants des ateliers et des orchestres Démos, issus des quartiers populaires, constituent un public qui diffère des élèves musiciens habituels des intervenants musicaux (Tranchant, 2016). En interrogeant ces différents acteurs, il s'agit de voir ce qu'ils ont gardé de la « pédagogie Démos » dans d'autres situations d'enseignement.

De façon générale, l'analyse montre que Démos contribue à bousculer les politiques culturelles et les pratiques professionnelles de chaque site, mais que son influence reste étroitement dépendante des configurations politiques et institutionnelles locales. Démos apparaît avant tout comme une ressource argumentative et stratégique à l'usage des acteurs soucieux de favoriser l'enseignement et la démocratisation de la musique dite « classique », voire de la musique en général, en même temps qu'un vecteur de légitimation de certaines positions institutionnelle et individuelle dans un contexte où les politiques nationales ont perdu de leur consistance. Après avoir souligné dans une première partie la façon dont Démos se déploie différemment sur chaque territoire et contribue à activer des coalitions d'acteurs dédiées, nous analysons dans une deuxième partie et troisième partie, comment ce dispositif affecte le travail et la trajectoire personnelle et professionnelle des intervenant·es artistiques (en lien avec les intervenant·es sociaux), et comment il parvient à bousculer les acteurs des politiques culturelles et sociales locales, voire au-delà, en les incitant à travailler ensemble et parfois à repenser leurs modalités d'action individuelle et collective.

-PREMIERE PARTIE -

DU CAHIER DES CHARGES AUX ORCHESTRES DÉMOS : UNE TERRITORIALISATION À GÉOMÉTRIE VARIABLE

Démos constitue un dispositif complexe et flexible, qui se déploie autour de logiques partenariales, territoriales et sectorielles multiples. À ce titre, il instaure un cadre plus ou moins souple de coopération au sein duquel l'adhésion à un certain nombre de principes et d'obligations donne accès à des ressources financières, pédagogiques, humaines, techniques, communicationnelles et symboliques. Il n'en demeure pas moins que Démos doit s'adapter à des environnements institutionnels et à des contextes politiques qui le contraignent en retour. L'analyse dans chaque territoire montre ainsi que son déploiement reste largement dépendant des choix passés (Steinmo, et al. 1992 ; Pierson, 1993) qui ont structuré les scènes musicales locales et il importe dès lors de dessiner les conditions variées de sa faisabilité politique locale.

De ce point de vue, la force du dispositif est de contribuer à rassembler autour de lui des acteurs divers, plus ou moins volontaires au départ mais qui vont progressivement apprendre à travailler ensemble, voire se convertir peu à peu à la « cause » de Démos - tout en s'efforçant de l'adapter à leurs propres contraintes, à leurs propres agendas et à leurs propres référentiels. On assiste alors à la territorialisation de Démos, *via* une définition localisée des enjeux et des moyens de prise en charge du dispositif (Duran, Thoenig, 1996), tandis qu'émergent de véritables « entrepreneurs » de Démos (Becker, 1995, revisité par Arnaud, 2018 : 9-10) qui, placés à l'intersection entre plusieurs secteurs d'action publique, détiennent les ressources nécessaires à son décloisonnement (Nay, Smith, 2002). Les institutions sont ainsi encouragées à s'ouvrir les unes aux autres, tandis que les frontières traditionnelles entre élu·es, fonctionnaires et professionnel·les de l'action culturelle territoriale se recomposent au point de faire émerger un « monde Démos », avec sa culture, ses habitudes et ses habitus, ses illusions et sa vision de ce qui est bien et mal, moderne et archaïque, faisable et infaisable, pensable et impensable.

1.1 DES TERRITOIRES D'IMPLANTATION TRES CONTRASTES

Démos a connu une implantation variée sur le territoire national, avec une diversité d'écosystèmes locaux ou plutôt de configurations d'acteurs, au sein desquelles les décisions et les actions des uns sont conditionnées par celles des autres, et où les relations peuvent être conflictuelles ou coopératives, en fonction des enjeux et des intérêts en présence (Elias, 1987). Selon cette approche, chaque acteur (élu·e, agent·e territorial·e, représentant·e d'association, responsable de service, d'équipement culturel ou social) agit en fonction des autres acteurs et des règles du jeu qui s'imposent à lui, ce qui conduit à une dynamique collective complexe. Les cinq cas étudiés présentent ainsi des configurations spécifiques eu égard aux politiques culturelles et d'enseignement artistique présentes sur les territoires, et aussi à la musique jouée par des orchestres symphoniques qui occupent une place différente dans les scènes culturelles locales⁸.

Dans certains cas, comme à Brest et dans la Métropole de Lyon, on retrouve des politiques culturelles très développées et particulièrement orientées vers les autres secteurs partie prenante de l'EAC. Des différences sont toutefois visibles, du fait

⁸ Annexe n°4 : caractéristiques socio-économiques des terrains et présentation des politiques culturelles locales.

notamment de la taille de l'agglomération, des moyens disponibles et de la très inégale importance des équipements culturels labellisés et financés par l'État. À Brest, les politiques culturelles existent principalement à l'échelle municipale, sur un territoire qui rassemble environ 140 000 habitants. C'est aussi à l'échelle de la ville que se trouvent l'ensemble des QPV et des écoles classées en réseau d'éducation prioritaire (REP), et où se concentrent l'essentiel des populations pauvres et/ou sujettes aux discriminations ethniques et raciales. Intimement liées aux politiques éducatives locales, les politiques culturelles sont structurées depuis 2009 dans le cadre du projet de territoire « *La culture, partageons là* », réactualisé régulièrement⁹ (Havard Duclos et Weill, 2021). Sous le signe du « *faire ensemble* », le projet fédère le réseau des institutions culturelles et des équipements sociaux ou socioculturels du territoire ; il soutient artistes, création, associations et cherche à toucher tous les publics. L'EAC est par ailleurs fortement développée dans le cadre scolaire *via* des actions de soutien aux projets d'école et l'intervention d'artistes ou de médiateur·ices culturels. De nombreuses actions culturelles sont par ailleurs menées en dehors du cadre scolaire à travers les vingt-trois équipements de quartier associatifs ou gérés en direct par la CAF, mais aussi à partir des équipements municipaux (réseau des médiathèques, musée, salles de théâtre) ou des équipements en gestion déléguée ou associative. Brest reste de ce point de vue une ville « populaire » : plutôt que de s'adresser à une élite sociale, le secteur culturel entend rassembler largement. L'absence de grands équipements culturels dédiés laisse par ailleurs une place limitée à l'esthétique classique. Ainsi, la Scène Nationale de Brest programme annuellement une dizaine de concerts symphoniques, d'opéras ou de ballets, mais surtout des formes plus modestes (récitals, musique de chambre). Musiques actuelles, fanfares, musiques traditionnelles et du monde, jazz, chansons sont nettement plus diffusées grâce au réseau des SMAC, de lieux privés ou de salles municipales secondaires, et lors de nombreux festivals. Le CRR de Brest, qui est l'opérateur de Démonstrations localement, semble moins impliqué, et moins visible dans la mise en œuvre des politiques culturelles, alors même qu'il représente le deuxième équipement municipal en termes d'agents (après la médiathèque)¹⁰. Depuis 2002 et sous l'impulsion de son précédent directeur, le CRR avait commencé à développer un programme d'action culturelle et à s'ouvrir sur le territoire : quelques classes « orchestres » sont animées dans différentes écoles de la ville ; quatre musiciens titulaires d'un DUMI sont intégrés aux projets scolaires ; la pédagogie des premiers cycles a été réformée pour différer l'apprentissage du solfège ; les départements de musique actuelle, traditionnelle, du monde ont été développés ; un orchestre des enseignant·es propose une saison musicale avec des répétitions ouvertes aux écoles. De façon générale, le projet se veut humaniste, en dépit d'une réputation d'établissement élitaire qui lui colle à la peau.

La Métropole de Lyon est une collectivité territoriale à statut particulier créée en 2015 par la loi MAPTAM. Elle regroupe 59 communes et environ 1,4 millions d'habitantes. On retrouve ici des politiques culturelles très structurées mais qui procèdent d'une autre dynamique. Là où, à Brest, le culturel ne s'est pas complètement autonomisé du social, ce sont des politiques volontaristes qui ont été développées à Lyon pour « *rapprocher la culture* » des QPV. Dès la fin des années 1990, les grands équipements lyonnais (comme l'Auditorium de Lyon, l'Opéra, la Maison de la Danse, etc.) ont entrepris de développer de nombreuses actions hors les murs avec les publics scolaires ou les structures socio-culturelles, sous l'impulsion notamment de la Biennale de la Danse. En 2004, la signature d'une Charte de coopération culturelle avec une trentaine de structures a permis de

⁹ <https://brest.fr/brest-ville-et-metropole/grands-projets/bien-vivre-ensemble#tab-7490-title>

¹⁰ Le CRR est le principal lieu d'enseignement et de diffusion de la musique classique sur le territoire brestois, il accueille l'un des trois orchestres symphoniques professionnels du territoire, alimente largement le seul orchestre amateur par ses anciens élèves. La musique s'enseigne également dans quatre écoles de musique associatives, deux tournées vers les musiques traditionnelles, l'une vers les musiques du monde, la troisième vers les musiques actuelles : une partie des enseignants sont communs avec le Conservatoire.

formaliser et de développer l'action culturelle à destination des publics dits « éloignés »¹¹. Parmi le foisonnement d'équipements et d'événements culturels, la musique classique est par ailleurs bien représentée sur le territoire. On dénombre ainsi plusieurs équipements très reconnus à l'échelle nationale, voire internationale, comme l'Opéra ou l'ONL. L'agglomération lyonnaise est également un territoire de formation à la musique avec plusieurs institutions du supérieur comme le Conservatoire national supérieur de musique (CNSMD) mais aussi un centre de formation des musiciens-intervenants (CFMI) et un Centre de formation des enseignants de musique (CEFEDM). Toutefois, la Métropole de Lyon dispose de peu de compétences en matière culturelle en dehors du schéma directeur de l'enseignement artistique. Inscrit à l'échelle métropolitaine, le périmètre du dispositif Démos s'avère de ce point de vue original au regard de la structuration historique des politiques culturelles, davantage municipales. Ainsi, de fortes disparités existent entre les communes de l'agglomération qui sont partie prenante de Démos : la ville-centre (Lyon) et les proches banlieues (Villeurbanne, Vaulx-en-Velin, Bron) bénéficient davantage de l'action culturelle métropolitaine si on les compare à des villes plus éloignées (Décines-Charpieu, Givors, Saint-Genis Laval). Ces disparités sont également visibles dans la structuration inégale de l'EAC sur le territoire métropolitain. L'institution métropolitaine ne porte pas, avant l'arrivée de Démos, de dispositifs d'EAC alors que les municipalités du territoire la mettent en œuvre *via* leurs institutions culturelles et structures d'enseignement. Ces dernières sont d'ailleurs particulièrement développées dans le domaine musical, et il existe - parfois depuis longtemps - des expériences similaires à Démos dans certaines communes. Le dispositif « Orchestre à l'École » est par exemple mis en place depuis plus de dix ans par des écoles de musique ou conservatoires municipaux (comme c'est le cas à Lyon, à Villeurbanne ou à Vaulx-en-Velin). Plus largement, dans ces territoires, de nombreuses réflexions et transformations des modes d'enseignement de la musique ont eu lieu dans les écoles de musique (notamment à Vaulx-en-Velin et Villeurbanne).

À l'inverse, les cas de Kreiz Breizh (Centre Bretagne) et de Cap Excellence (Guadeloupe) illustrent des configurations où la musique classique est peu présente voire absente de la vie culturelle locale, et où les politiques culturelles institutionnelles sont moins développées. Dans le Kreiz Breizh, territoire rural où vivent 18 000 habitant·es sur un territoire plus grand que la métropole lyonnaise (699 contre 633 km²), les politiques culturelles ont manqué de moyens pour se structurer. En 2018, à l'arrivée de Démos, elles se limitaient à un fort soutien financier aux associations du territoire et aux porteurs de projets culturels. La vie culturelle y est en effet très riche, animée par un chapelet d'associations soutenues par la collectivité et portées le plus souvent par des bénévoles. Elle gravite autour des musiques dites « traditionnelles » bretonnes¹², (re)travaillées au contact d'autres esthétiques (musiques de « transe », « musiques du monde », « musiques actuelles », etc.). En l'absence d'équipement culturel dédié, et dans un contexte de très forte interconnaissance entre les habitant·es, ces musiques se jouent dans de nombreux espaces privés ou associatifs. La musique dite « classique » est peu jouée sur ce territoire mais pas totalement absente. De façon générale, la Communauté de communes (CCKB) montre son volontarisme sur les questions culturelles dans son organigramme exécutif : le mandat de son premier vice-président est celui d'adjoint à la culture et à la vie associative; elle a embauché dès 2006 un musicien intervenant titulaire du DUMI qui rencontre tous les enfants des 23 écoles du territoire sur un cycle de 2 ans ; et en 2009, un directeur a été recruté pour la très dynamique école de musique, de danse et de théâtre

¹¹ La Charte de coopération culturelle 2023-2027 engage aujourd'hui 38 structures culturelles tels que l'Auditorium/Orchestre national de Lyon, l'École nationale supérieure des beaux-arts, la Maison de la Danse, le Musée d'art contemporain, l'Opéra national de Lyon... cf. <https://www.lyon.fr/culture/cooperation-culturelle>

¹² Notamment le « kan ha diskant » (chant-contre chant), *a capella* caractéristique des musiques à danser bretonnes ; le duo de clarinettes, ou le couple biniou/bombarde.

associative (EMDTKB, 650 adhérents adultes et enfants). Celui-ci dispose d'une grande légitimité institutionnelle au sein du champ artistique : saxophoniste diplômé du CNSMD de Paris, il a développé la venue de festivals de musique classique, est devenu directeur du service culturel de la CCKB (composé de lui et du Dumiste), et a repris des études au CNSMD pour obtenir le Certificat d'Aptitude de directeur de conservatoire en 2017. Son réseau lui permet de faire venir sur le territoire des musicien·nes prestigieux, mais plutôt sous des formes de musique de chambre, de solistes ou de récitals : un orchestre symphonique n'a pour ainsi dire jamais été entendu dans le Kreiz Breizh et des instruments typiques du répertoire classique (hautbois, basson) y sont totalement absents.

En Guadeloupe, la faible présence de la musique classique dans la vie culturelle s'ajoute à l'absence d'institution d'envergure d'enseignement de la musique. À la différence de Kreiz Breizh, où il manquait des moyens mais pas de volonté, la situation de la Guadeloupe cumule à la fois faiblesse des moyens et absence de volonté politique, avec des politiques culturelles qui sont structurellement fragiles du fait non seulement d'un manque d'infrastructures dédiées aux arts et à la culture, mais aussi de ressources humaines et d'ingénierie. Dans cet archipel des Antilles situé à 7 000 km de Paris, la communauté d'agglomération de Cap Excellence est centrale à l'échelle du territoire : avec une population de près de 100 000 habitants répartie sur une superficie de 130 km², ses trois communes (Pointe-à-Pitre, Baie-Mahault et Les Abymes) concentrent plus d'un quart de la population régionale et constituent le premier bassin d'emplois. Cap Excellence comporte en son sein d'importantes disparités économiques et sociales, avec des QPV qui sont répartis essentiellement dans et autour de Pointe-à-Pitre, tandis qu'il n'y en a pas à Baie-Mahault. L'important déficit budgétaire de la commune de Pointe-à-Pitre impacte par ailleurs fortement les politiques sociales et culturelles de la communauté d'agglomération qui, de fait, prend en charge une partie de ses compétences territoriales. Depuis plus de 10 ans, un projet de reconstruction et de transformation en conservatoire du « Centre des arts » de Pointe-à-Pitre est annoncé sans être mis à l'agenda politique, faute de moyens. L'offre d'enseignement musical est fragmentée dans de petites écoles privées, sans réelle mise en réseau. Plus d'une vingtaine d'écoles de musique s'ajoutent aux cours privés, proposant divers styles musicaux (musiques locales traditionnelles, jazz, musiques contemporaines et classique), mais l'offre de musique classique reste limitée, et la pratique orchestrale largement absente. Il existe par ailleurs très peu de musicien·nes sur le territoire pouvant porter un projet de développement de l'enseignement de la musique classique. Dans ce contexte de faible voire d'absence d'institutionnalisation de la musique classique, l'arrivée de Démos constitue un défi. Mais elle est aussi l'opportunité de développer un projet social d'éducation artistique à destination des jeunes habitants des QPV de la communauté d'agglomération, en dépit de la faiblesse des moyens logistiques, humains et financiers.

L'implantation de Démos sur le département de la Haute-Garonne et de la Métropole de Toulouse apparaît comme une situation intermédiaire aux deux précédentes. Toulouse Métropole est composée de 37 communes, avec un grand déséquilibre entre la ville centre (500 000 habitant·es), et les autres communes dont la population varie de 40 000 à 1 500 habitant·es. Toulouse mutualise un bon nombre de ses services avec la Métropole, dont la Direction de la culture. En termes de diversité socio-spatiale, seulement trois communes autre que Toulouse abritent des QPV (Colomiers, Blagnac et Cugnaux). Outre Toulouse Métropole et la communauté d'agglomération du Muretain, également concernée par un QPV, l'orchestre Démos se déploie sur un troisième territoire intercommunal : la communauté de communes Terres du Lauragais. Très étendu, le périmètre intercommunal s'articule autour de plusieurs chefs-lieux qui ont structuré une offre de services importante, et souvent une dynamique associative essentielle à la vie locale, mais où la question des mobilités et de l'accessibilité physique demeure une réelle

problématique. Dans ce contexte fragmenté, les politiques culturelles se révèlent très disparates. Ainsi, l'action culturelle de la ville de Toulouse repose avant tout sur une juxtaposition d'équipements parmi lesquels l'ONCT et l'Opéra, qui concentrent une grande partie du budget culturel local. Parallèlement, plusieurs dispositifs EAC ont été développés, en particulier dans les écoles (*Passeport pour l'art* qui concerne un large panel d'expressions artistiques ; le dispositif *Orchestre à l'école*) ou au Conservatoire (qui propose depuis 2018 le dispositif *Play Music*, destiné à toutes les générations de la ville de Toulouse). Plusieurs réseaux d'EAC cohabitent ainsi sur des territoires qui ne couvrent pas spécifiquement ceux de la politique de la ville ou des intercommunalités concernées par Démos. Celui-ci arrive donc dans un contexte où, dans le domaine de l'éducation musicale, des acteurs ont déjà bien avancé, mais souvent de manière cloisonnée et à l'échelle communale. Hors Toulouse, des politiques culturelles ont émergé dans les années 1990 avec l'augmentation de la population et leur urbanisation, comme à Blagnac, Cugnaux et Muret, où des équipements municipaux d'enseignement artistique sont parmi les moteurs de la vie culturelle locale. En comparaison, l'action culturelle dans la communauté de communes Terres du Lauragais est naissante, l'intercommunalité devant avant tout gérer sa recomposition. Ainsi, l'école de musique reste positionnée sur des pratiques pédagogiques classiques et n'a pas été impliquée dans le dispositif Démos. Quant au Département de la Haute-Garonne, sa politique culturelle est en phase de restructuration afin de mieux territorialiser ses interventions. En dépit de divergences politiques, il est lié depuis 2015 par un accord de coopération avec Toulouse-Métropole, notamment pour les transferts de compétences au titre de la loi NOTRe, ainsi que sur certains projets culturels majeurs telle que la mise en œuvre d'une Cité de la musique.

1.2 CONFIGURATIONS D'ACTEURS ET DYNAMIQUES DE POUVOIR : DEMOS COMME NOUVEL ENJEU DES POLITIQUES PUBLIQUES TERRITORIALES

La présentation succincte des cinq cas d'étude souligne, s'il en était besoin, l'extrême variété des contextes institutionnels et des configurations socio-spatiales au sein desquels Démos est appelé à s'implanter. Dans chacun des territoires étudiés, l'arrivée de Démos s'articule en effet à des enjeux très différents et nécessite de mobiliser des acteurs variés, selon le degré de développement des politiques culturelles locales et de l'EAC, selon la place qu'occupe la musique classique et son enseignement, selon les relations préalablement nouées (ou pas) entre secteur social et secteur musical. À Brest, Lyon, Pointe-à-Pitre, Toulouse ou dans le Kreiz Breizh, les acteurs locaux ont à chaque fois des intérêts et des objectifs parfois convergents, parfois divergents, tandis que leurs actions publiques sont contraintes par des normes, des règles et des ressources qui sont distribuées de manière très inégale sur chaque territoire.

Dans le contexte de la gouvernance de l'action culturelle publique territoriale, où le gouvernement de la culture s'appréhende comme un processus composite auquel participent une pluralité d'acteurs, de logiques d'action et de procédures relevant de la sphère de l'État mais aussi du marché et de la société (Vion, Le Galès, 1998; Négrier, Teillet, 2021), la notion de configuration permet de mettre l'accent sur les relations entre les acteurs et les dynamiques de pouvoir qui se déploient sur chaque territoire, mais aussi de comprendre comment les acteurs locaux parviennent ou non à s'organiser pour surmonter les obstacles et mettre en place des politiques culturelles. À ce titre, l'une des principales conséquences de l'arrivée de Démos sur ces territoires a été de contribuer, si ce n'est à la création, en tout cas à l'activation ou au renforcement de coalitions d'acteurs

autour d'une même « cause »¹³, autrement dit l'idée que la culture institutionnelle, et plus précisément la musique « classique », doit être défendue et valorisée en soi, et plus encore auprès des personnes qui sont perçues comme en étant « éloignées », *via* un renouvellement approfondi de son enseignement. Il s'agirait donc, à travers Démos, de remettre sur le métier l'idée fondatrice des politiques de démocratisation culturelle : des musiques du patrimoine savant, « *grandes œuvres de l'humanité* », doivent être mises en partage et rendues accessibles aux enfants des milieux défavorisés. L'analyse montre toutefois que, derrière ce consensus apparent, se logent différents rapports à la légitimité culturelle de la musique classique, et différents agendas politiques.

1.2.1 La constitution de coalitions d'acteurs en faveur de la « cause » Démos

Sur chacun des territoires étudiés, le déploiement de Démos est opéré par un porteur institutionnel local, chef du projet, qui gère sa mise en œuvre, notamment *via* le recrutement de coordonnateurs administratifs et pédagogiques puis des intervenant·es.

Territoire	Brest	Cap Excellence	Kreiz Breizh	Métropole de Lyon	Toulouse Métropole et Département de la Haute-Garonne
Opérateur local	Conservatoire à rayonnement régional	Communauté d'agglomération Cap Excellence	Communauté de communes du Kreiz Breizh / École de Musique, Danse et Théâtre du Kreiz Breizh	Auditorium de Lyon	Orchestre national du Capitole de Toulouse
Années de création	D1 : 2017 D2 : 2020	D1 : 2017 D2 : 2022	D1 : 2018 D2 : 2021	D1 : 2017 D2 : 2021	D1 : 2019 D2 : 2022
D1 : 1 ^{ère} cohorte Démos ; D2 : 2 ^{ème} cohorte Démos					

Tableau 1 : Présentation des porteurs locaux du dispositif Démos sur les territoires de l'étude

Mais l'identification de cet opérateur n'est pas suffisante pour comprendre la manière dont Démos embarque certains acteurs et institutions locales. Pour fonctionner, l'arrivée de Démos sur chaque territoire doit être soutenue par une coalition d'acteurs variés qui va au-delà du périmètre institutionnel du porteur identifié, qui agrège des financeurs, des partenaires institutionnels, des acteurs du secteur culturel et social variés, et qui affronte des difficultés ou des facteurs favorables spécifiques¹⁴. Nous pouvons ainsi noter que, malgré des contextes politiques et institutionnels très différents, l'arrivée de Démos est majoritairement initiée et portée par des élu·es et des responsables de services ou d'équipements culturels qui se sont mobilisés pour faire advenir le dispositif sur leur territoire. « *Histoire de rencontres* »¹⁵, Démos naît de la mise en lien « par le haut » de représentant·es de la Philharmonie et d'élu·es locaux, associés ou pas à leurs technicien·es.

¹³ Nous empruntons la notion de « coalition de cause » (*Advocacy Coalition Framework*) aux sociologues états-uniens Paul Sabatier et Hank Jenkins-Smith (1993). A l'intérieur du sous-système politique, les acteurs peuvent s'agréger dans différentes coalitions qui partagent des croyances, sont dotées de ressources particulières et adoptent des stratégies. Ainsi, une « coalition de cause » est constituée par des acteurs de différents horizons, impliqués directement ou indirectement dans la décision politique : élites politiques, fonctionnaires, représentants d'organisations, experts, journalistes...

¹⁴ Cette complexité peut être visualisée *via* les cartographies des réseaux institutionnels mobilisés par Démos et que nous avons réalisées pour chacun des territoires étudiés (voir Annexe 5).

¹⁵ Selon l'expression du chef du projet du Kreiz Breizh.

Dans la Métropole de Lyon, l'initiative a été prise par le Préfet délégué à l'égalité des chances (PDEC), mais elle s'est rapidement structurée autour des élus en charge de la culture métropolitains et municipaux et de l'équipe directrice de l'Auditorium, qui entretient de très forts liens avec la Philharmonie (l'une des membres de l'équipe directrice ayant été directrice-adjointe de Démos à la Philharmonie auparavant). Les élus séduits par le concept de Démos ont encouragé les services municipaux des villes de la Métropole à s'y investir. L'arrivée de Démos sur le territoire toulousain a procédé également d'une initiative politique de la part de la conseillère municipale en charge des musiques, visant à consolider la place de l'ONCT et à renforcer les liens avec la Philharmonie de Paris, dans l'optique notamment de créer une Cité de la musique. Dans ces deux cas, l'arrivée du dispositif a donc été souhaitée par les élus, et les liens que ces acteurs entretiennent avec la Philharmonie de Paris ont largement facilité la mise en mouvement d'une coalition locale autour de Démos. Dans le Kreiz Breizh, la rencontre entre le président de la communauté de communes et le directeur de la Philharmonie a été rendue possible par l'entremise du directeur du service culturel, également directeur de l'école de musique associative et proche de la Philharmonie. Même s'ils n'en sont pas à l'initiative, l'adhésion des élus « culture » et « éducation » est également visible à Brest, où Démos s'est imposé alors même que le CRR émettait des réticences (voir infra). En Guadeloupe, la situation apparaît un peu en décalage : Démos est bien arrivé d'en haut (voire de l'extérieur, puisque l'initiative provenait de la France hexagonale), mais le dispositif a été sollicité par les deux coordinateurs locaux. Il a donc moins été porté par les élus que par des fonctionnaires territoriaux occupant des postes à responsabilités dans le secteur culturel.

Dans tous les cas, le dispositif est arrivé sans grande concertation préalable, les structures relais ayant été mobilisées dans un second temps. À ce titre, les acteurs et les structures sociales occupent une place minoritaire voire marginale au sein du processus de décision politique, alors même que le volet social fait partie intégrante du cahier des charges de Démos et constitue une spécificité mise en avant par les opérateurs et les différents partenaires. La conséquence est un engouement à géométrie variable de la part des intervenants sociaux (IS). À Toulouse par exemple, des structures sociales, municipales ou associatives, ont été désignées sans véritablement le souhaiter, quand d'autres ont vu dans le dispositif un moyen inespéré de nourrir leurs projets en direction des habitants, à l'image de la MJC Prévert, dont l'équipe a fait le choix d'accueillir le dispositif, allant jusqu'à interpeller directement les élus municipaux de Toulouse. Dans la Métropole de Lyon, certaines directions de centres sociaux (dont le statut est associatif) ont été associées aux réunions préparatoires, mais leur participation au dispositif émanait généralement d'une demande politique. Dans le Kreiz Breizh, les initiateurs de Démos ont rencontré des difficultés à mobiliser des acteurs pouvant porter ce volet social. Certaines écoles du territoire, initialement sollicitées, se sont montrées réticentes, et l'équipe de Démos a du faire appel à des Accueil de loisirs sans hébergement (ALSH), pour certaines déjà gérées en direct par la CC. À Brest, les premières discussions se sont déroulées en l'absence de l'Éducation Nationale et ce sont les élus qui ont sollicité les écoles concernées et imposé leur « rotation » entre les deux cohortes Démos : les désirs des équipes enseignantes, et les connaissances du territoire apportées par les conseillers pédagogiques de l'EN ou les techniciens du service éducation et du service culturel, n'ont pas été toujours prises en compte.

Au-delà, la mobilisation des élus et des professionnels de la culture en faveur de Démos ne s'est pas faite sans oppositions ou réticences de la part des acteurs intermédiaires du champ de l'enseignement artistique, notamment dans les écoles de musique et les conservatoires. Le cas de Brest est particulièrement éloquent de ce point de vue. Dans un premier temps, le directeur du CRR de Brest s'était adressé à la

Philharmonie pour obtenir des ressources musicales (arrangements, partitions) afin d'initier un projet orchestral dans plusieurs écoles de la ville (nommé NOE pour Nouvel Orchestre Éducatif). La Philharmonie cherchant à s'implanter en Bretagne a convaincu les élu·es de troquer ce projet NOE pour un projet Démos. « *Ils ont de bons communicants et de bons arguments* » nous confiait avec malice l'actuel directeur du CRR. Une manière de dire que la proposition ne se refuse pas, dans la mesure où la notoriété qu'apporte la Philharmonie et les moyens financiers mobilisés sont sans commune mesure avec le projet initial. Dès lors, les acteurs qui se sont coalisés autour de Démos l'ont réinterprété comme un projet d'orchestre *dans les écoles*. En cohérence avec les politiques culturelles à forte composante éducative de la ville, et pour rester proche du souhait exprimé initialement par le CRR, le cahier des charges préconisé par la Philharmonie de Paris a été transformé, et les professeur·es des écoles et les agent·es municipaux d'animation des temps périscolaires en sont devenus la composante sociale.

Ailleurs, on observe une mise en concurrence entre Démos et des dispositifs déjà existants localement, en particulier là où l'EAC était déjà bien développée. À Toulouse, le volontarisme politique a laissé peu de place à la concertation locale, et beaucoup des acteurs rencontrés expriment le sentiment d'un projet qui a davantage été « parachuté » que désiré, certains acteurs municipaux n'hésitant pas à parler de « franchise Démos ». Cette perception est d'autant plus partagée que Démos est arrivé dans un contexte où il existait déjà, à Toulouse, le dispositif *Play Music*, inauguré par la ville en 2018 et porté par le CRR : un dispositif plus ambitieux que Démos si l'on considère qu'il entend initier à la musique classique un public plus large, de 7 à 77 ans, mais avec des moyens moins conséquents, notamment en termes de rémunération des intervenant·es musicaux (IM) contractuels. De façon générale, Démos est jugé trop coûteux par certains acteurs, en particulier dans les communes où le budget culturel est très serré. À Toulouse comme à Brest, certains professionnel·les municipaux de la culture considèrent ainsi que l'enveloppe allouée par les autorités locales aurait pu profiter à un plus grand nombre d'enfants dans le cadre de l'EAC, et que la part du budget total attribuée à la communication et à la logistique sert davantage la Philharmonie de Paris qu'elle ne profite aux dynamiques culturelles locales. Dans le cas lyonnais, on retrouve également des effets de mise en concurrence entre les dispositifs : en 2016, alors qu'avaient lieu les échanges préparatoires autour de Démos, plusieurs villes se sont positionnées comme souhaitant l'accueillir. La ville de Villeurbanne (deuxième ville de l'agglomération en terme démographique) participe aux premiers échanges, mais refuse finalement de s'y investir. Le directeur de l'École nationale de musique (ENM) de la ville, d'envergure nationale, met alors en avant le fait que son institution promeut depuis longtemps de nombreux dispositifs d'éducation orchestrale dans différents QPV de Villeurbanne, en partenariat avec les centres sociaux, et Démos apparaît de son point de vue comme faisant potentiellement doublon. Ces résistances du côté de certains directeurs de CRR ou d'écoles de musique renforcent l'idée que la cause de Démos est avant tout portée par des élu·es locaux et qu'elle tend à s'imposer « d'en haut » aux opérateurs de l'enseignement artistique, avec une certaine verticalité. Reste que la capacité de Démos à coaliser autour de lui de nombreux acteurs, séduits par son envergure et les moyens qu'il propose, rend difficile le maintien de positions d'opposition : ainsi à Lyon, alors que démarre en 2021 la seconde cohorte de Démos, la ville de Villeurbanne - labellisée Capitale française de la Culture 2022 - est finalement rattrapée par le dispositif, qu'elle finit par intégrer. À l'inverse, dans des territoires où il n'y avait pas en amont de projets d'une telle envergure, et où les risques objectifs de concurrence n'existent pas, Démos peut fédérer sans susciter les mêmes réticences : il représente une opportunité exceptionnelle. C'est une des clés de lecture de l'adhésion forte à Démos en Kreiz Breizh. Dans ce cas, la difficulté se noue moins dans la réticence des acteurs culturels intermédiaires que dans l'enjeu de constituer

un orchestre de 100 enfants dans un territoire où environ 500 enfants seulement sont dans la classe d'âge visée par le dispositif.

1.2.2 Réseaux et chevilles ouvrières de Démos dans les territoires

En fonction des configurations d'acteurs qui préexistent à l'arrivée de Démos, l'implantation du dispositif suit des logiques distinctes et atteste d'appropriations locales différenciées. Partout, la mise sur pied du dispositif s'est déroulée dans un contexte d'interdépendance et d'interconnaissance élevées entre les différents acteurs investis dans le projet. Mais les profils de ces derniers varient significativement d'un territoire à l'autre, et c'est pourquoi le cadrage artistique et pédagogique mis en œuvre par Démos sur chaque territoire a été produit à partir des références propres à certains acteurs, au terme de « luttes de sens » (Contamin, 2010) ayant pour enjeu la définition des objectifs de Démos et de ses modalités concrètes de fonctionnement.

À Lyon et à Toulouse, les coalitions d'acteurs en faveur de Démos s'inscrivent dans le cadre géographique de la Politique de la ville, conformément au cahier des charges du dispositif¹⁶. Mais cette politique territoriale encadre peu le dispositif localement : membres des comités de pilotage, ses agent·es participent peu à la mise en œuvre du dispositif, qui s'appuie bien davantage sur les réseaux professionnels liés aux institutions culturelles que sont l'ONCT et l'ONL. Ainsi, à Toulouse, le prestige de l'ONCT a contribué à asseoir le déploiement de Démos sur le territoire. Dans un premier temps, cette aura symbolique s'est toutefois heurtée à son absence de savoir-faire en matière d'enseignement musical, d'autant que le CRR n'a pas souhaité s'impliquer. Dans ce contexte, le dispositif repose sur les configurations propres à chaque commune et à chaque atelier, dont le travail fait néanmoins l'objet d'une harmonisation régulière, *via* les regroupements des IA sous forme de stages et de *tutti* qui sont organisés par la référente pédagogique locale et la coordinatrice pédagogique nationale, en collaboration du chef d'orchestre Christophe Mangou, dont les compétences en matière de *Soundpainting* sont particulièrement valorisées¹⁷. En soutenant conjointement le projet Démos, Toulouse Métropole et le Conseil départemental ont saisi l'occasion de conforter une dynamique de coopération et de partenariat dans le cadre la loi NOTRe. Mais l'appropriation par chaque territoire répond à chaque fois à des logiques distinctes : l'éducation populaire pour les MJC, le développement social urbain pour les communes de banlieue impliquées dans le Contrat de ville (Cugnaux, Blagnac, Muret), et l'opportunité de construire un début de politique culturelle intercommunale pour le territoire périurbain du Lauragais.

Dans les agglomérations moins bien dotées en matière d'infrastructures culturelles, d'autres logiques s'imposent. S'agissant par exemple du cas brestois, le cadrage « scolaire » et plus spécifiquement du réseau de l'éducation prioritaire publique s'est rapidement imposé. L'équipe de direction du CRR a proposé que la coordinatrice territoriale de Démos soit la personne en charge des interventions en milieu scolaire du CRR. Actrice de terrain, titulaire d'un DUMI, elle identifie les écoles/enseignant·es avec lesquels travailler, connaît bien les publics, dispose de grandes qualités pédagogiques, mais elle est moins à son aise dans le maillage institutionnel et la compréhension des jeux d'acteurs : les négociations initiales avec l'EN sont âpres (notamment avec l'Inspection Académique) et ne permettent pas d'imaginer les ateliers sur les seuls temps scolaires,

¹⁶ La politique culturelle en faveur des espaces ruraux menée par le Conseil départemental de Haute-Garonne constitue un second cadre d'action.

¹⁷ « Développé il y a environ 35 ans par le compositeur new-yorkais Walter Thompson, le *Soundpainting* permet à un chef d'élaborer une œuvre en donnant des indications en temps réel à des improvisateurs. Pluridisciplinaire, il s'adresse aussi bien à des musiciens, qu'à des comédiens, des danseurs, des plasticiens, des vidéastes ; il se présente aujourd'hui comme un langage gestuel international ». <https://christophemangou.com/soundpainting/>

imposant rapidement le recours à des agent·es de la ville pour intervenir sur des temps périscolaires (Havard Duclos, Lozano 2020). Le portage institutionnel implique donc trois institutions : le CRR, qui dépend du service culturel municipal/métropolitain ; l'Éducation Nationale ; et le service éducation de la municipalité du fait de la mise à disposition des animateurs périscolaires. Ce service est toutefois peu sollicité, comme si ces animateurs et animatrices étaient des partenaires de « seconde zone », réduits au statut de « gardien·nes d'enfants ». Comme le constate une cheffe de projet du service, l'élue à l'éducation est par exemple régulièrement oubliée dans les convocations. Au total, le projet repose donc sur trois chevilles ouvrières : le nouveau directeur du CRR¹⁸, chef de projet et chef d'orchestre ; la coordinatrice territoriale ; et un coordinateur pédagogique de l'EN, chargé de l'éducation musicale dans le premier degré pour tout le Finistère Nord¹⁹.

Dans le Kreiz Breizh, la mise en place de Démon a été portée par un contexte de forte interconnaissance qui a permis d'inclure des pans entiers d'institutions et d'acteurs potentiels : le chef de projet, par ailleurs directeur du service culturel et de l'EMDTKB, s'appuie fortement sur le coordinateur pédagogique de la Philharmonie pour constituer une équipe avec les ressources locales et des ressources extra-territoriales. Il s'entoure ainsi d'une coordinatrice territoriale, jeune professionnelle titulaire d'un DUT Carrières sociales option Animation sociale et socioculturelle, habitante du territoire et dont le stage de fin d'études s'est déroulé à l'EMDTKB. Malgré son profil peu académique, le musicien intervenant (Dumiste) de la CCKB a pour sa part été rapidement inclus dans l'organisation opérationnelle en tant que coordinateur pédagogique : musicien autodidacte, davantage porté sur les musiques traditionnelles, il dispose d'importantes ressources sociales et connaît déjà la majeure partie des enfants scolarisés dans les établissements du territoire. Un jeune chef d'orchestre prestigieux dirigeant l'Orchestre National de Bretagne à Rennes complète l'équipe. Ne cachant pas ses engagements politiques à gauche, il amène notoriété et excellence tout en adhérant fortement au volet social de Démon et en acceptant le style relationnel de ce territoire rural, marqué par des formes d'échange très égalitaires (tutoiement, simplicité et franchise dans des relations, convivialité, bénévolat, conscience d'une solidarité obligatoire). Dans cette équipe opérationnelle de quatre personnes, deux d'entre eux (le directeur du conservatoire et le chef d'orchestre) incarnent le pôle artistique, deux autres (la coordinatrice territoriale et le coordinateur pédagogique) le pôle social. Ici, Démon peut donc être à la fois l'outil de la « démocratisation culturelle » au service de l'« excellence » qu'appelle de ses vœux le président de la CCKB, tout en étant, selon ses termes, un « *projet de territoire, pas uniquement de musique mais aussi de liens sociaux* », dont l'enjeu est de faire vivre et d'approfondir les sociabilités territoriales.

En Guadeloupe enfin, les faiblesses du territoire en termes de moyens logistiques et humains (absence de conservatoire, faible nombre de structures privées d'enseignement musical, manque de transports publics, etc.) ont constitué un frein majeur à l'implantation de Démon. Nombre d'acteurs pointent par ailleurs le manque d'investissement ou le désintérêt de la part de certains élu·es, leur absence d'appétence voire de « vision » en ce qui concerne les politiques culturelles. S'ajoutent enfin les réticences voire l'hostilité de certains secteurs des musiques dites « traditionnelles » (*gwoka*) face à un dispositif perçu comme une « *importation* » française et *a fortiori* parisienne, au caractère intrinsèquement « *colonial* », selon les mots de certain·es militant·es culturel·les et politiques rencontrés. Dans ce contexte, la coordinatrice locale (par ailleurs responsable des politiques culturelles de l'agglomération Cap-Excellence) et son adjoint ont joué un

¹⁸ Ex-conseiller aux études, il a remplacé l'ancien directeur, à l'origine de Démon mais démissionnaire avant sa mise en œuvre.

¹⁹ Ce dispositif n'est donc qu'un des multiples projets de musique qu'il suit dans 4 ou 5 écoles de son territoire qui en compte près de 200.

rôle moteur dans la coordination des activités et le recrutement des intervenant·es, en s'entourant progressivement d'acteurs particulièrement certifiés et qualifiés dans le domaine de la musique classique et de son enseignement (le chef d'orchestre, la référente pédagogique, l'intervenant percussion), et qui sont finalement parvenus à mutualiser leurs ressources pédagogiques et artistiques pour créer une dynamique autour du projet.

1.3 UN PROJET MIS AU SERVICE DES PRIORITES ET DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES

Pour favoriser la diffusion et l'apprentissage de la musique classique au plus grand nombre, Démos propose un cadre et des moyens qui apparaissent comme autant de leviers extraordinaires - sans compter le prestige dont bénéficie la Philharmonie de Paris tant auprès des élu·es ou des intervenant·es artistiques et sociaux, qu'auprès des habitant·es eux-mêmes. Mais si les objectifs généraux de Démos en termes de « démocratisation culturelle » sont explicites, ils se prêtent à des interprétations et à des réappropriations multiples. Sur le plan cognitif, il en résulte un certain flou, qui a l'avantage de favoriser des formes multiples d'interpellation, de le rendre compatible avec les différentes politiques, secteurs et cultures professionnelles qui sont la marque de chaque territoire, et finalement de favoriser l'agrégation d'acteurs aux profils et aux motivations divers, voire contradictoires. C'est pourquoi il existe une pluralité de lectures possibles des finalités de l'apprentissage musical proposé par Démos. La hiérarchisation flexible qui peut être faite des objectifs du projet (démocratisation culturelle, formation musicale, travail social, approche éducative globale, etc.) permet à plusieurs catégories de professionnel·les de s'en emparer, sans pour autant le dénaturer. Les différents cas étudiés montrent que ces objectifs, affichés ou plus discrets, peuvent se combiner, ou non, et parfois se succéder au fil des expériences.

Les premiers objectifs identifiés, de type culturel, rejoignent clairement les attendus officiels de la Philharmonie : il s'agit de faciliter l'accès à la musique classique et le développement ou la structuration d'une filière de formation publique. En Guadeloupe et dans le Kreiz Breizh, ces objectifs sont mobilisés dans un contexte de faiblesse des équipements et des ressources humaines locales, tandis qu'à Lyon et à Brest, il s'agit de favoriser le renouvellement des filières d'enseignement musical grâce à des pédagogies nouvelles. À Lyon et à Toulouse, l'ambition donnée à l'éducation artistique et à la démocratisation culturelle passe par des modalités d'intervention des grands équipements culturels favorisant le « hors-les-murs » et participe ainsi d'une démarche proactive dans la mesure où il s'agit d'aller à la rencontre des habitant·es des quartiers prioritaires. Cette ambition n'est toutefois pas sans ambiguïté : s'agit-il de faire découvrir à ces enfants la musique « classique », en partageant une expérience musicale dans une logique d'ouverture culturelle ? Ou est-ce une étape pour amener des futurs publics dans les équipements culturels, une forme de recrutement des futurs élèves du conservatoire et des futurs spectateurs et spectatrices des concerts des orchestres symphoniques ? Dans tous les cas se pose l'enjeu de l'accès à la « grande musique », tel qu'il s'exprime notamment dans le Kreiz Breizh, pour des enfants qui jusqu'alors n'en avaient pas l'opportunité, en consolidant l'offre d'enseignement par sa professionnalisation. Cette ambition de structuration de l'enseignement musical est aussi particulièrement prégnante à Cap Excellence, où elle s'accompagne de la préoccupation de sauvegarder/soutenir des expressions et des instruments de tradition créole.

D'autres objectifs, de type institutionnel, sont moins directement liés aux priorités de la Philharmonie mais concernent le fonctionnement de l'écosystème local associé à Démos. D'une part, le dispositif est censé favoriser la (re)-légitimation de certaines institutions culturelles telles que le CRR de Brest ou l'ONC de Toulouse, en contribuant

notamment au développement et à la diversification de leurs publics. D'autre part, Démos doit permettre de renforcer la collaboration entre collectivités locales : c'est le cas entre la Métropole de Toulouse et le Conseil départemental de Haute-Garonne, où la mise en œuvre conjointe des orchestres d'enfants est présentée comme une figure exemplaire de l'accord de coopération signé en 2019 qui annonçait l'accès à la culture pour tous. Démos a par ailleurs permis de développer la collaboration (culturelle) entre les communes de la Métropole qui abritent des QPV. Dans un autre registre, Démos permet de réinterroger la fracture historique entre le « culturel » et le « socio-culturel », deux secteurs qui, à Toulouse, tendent davantage à cohabiter qu'à coopérer.

Un troisième type d'objectif, de type territorial, relève enfin de la place donnée à Démos pour construire des projets de territoire, dans un contexte d'intenses recompositions territoriales, institutionnelles et sociales. Ainsi, dans le Kreiz Breizh, Démos est un levier en faveur d'un projet culturel fédérateur de territoire, incluant des enfants de toutes les communes et évitant la centralisation autour d'un seul équipement. Cette approche en termes de maillage territorial du rural breton se retrouve dans le contexte urbain de Toulouse, puisqu'il s'agit là aussi de mieux diversifier les profils territoriaux bénéficiaires de la politique culturelle métropolitaine, en intégrant les quartiers populaires périphériques. Dans ces projets culturels de territoire, l'enjeu de l'attractivité n'est pas en reste. Projet « vitrine » pour les uns, « paillette » pour les autres, Démos met en lumière un territoire, comme peut le faire une équipe de foot en Ligue 1, parallèle que l'élue brestoise à l'éducation n'hésite pas à mobiliser régulièrement dans ses discours auprès des enfants : l'orchestre « *représente la ville* », les enfants portent la « *fierté d'être brestois* ». À Lyon, dans un contexte où la Métropole n'a qu'une compétence culturelle résiduelle, le dispositif permet d'affirmer l'existence de ce nouvel échelon territorial et de développer ainsi un projet culturel métropolitain.

Certaines des orientations listées ci-dessus s'articulent directement avec les objectifs de Démos, et les opérateurs locaux reprennent donc à leur compte les objectifs d'émancipation individuelle et collective, de « cohésion sociale », ou encore de « citoyenneté », portés par la Philharmonie de Paris²⁰. D'autres sont moins clairement revendiqués, et relèvent davantage des capacités d'appropriation, voire de détournement des opérateurs de terrain. Selon les cas et les coalitions en présence, Démos apparaît donc comme un outil au service d'ambitions publiques locales strictement culturelles, le vecteur de recompositions de la gouvernance locale, ou encore un levier en faveur de l'émergence d'un projet de territoire. Mais cette capacité d'appropriation voire de détournement du dispositif n'amoindrit pas celle des coordinateurs et des coordinatrices de Démos à imposer leurs priorités en termes d'enseignement et de valorisation de la musique classique. Et si ces derniers se défendent de poursuivre l'excellence, la priorité n'en est pas moins donnée aux apprentissages musicaux, en accordant un rôle essentiel aux intervenants artistiques (IA). A Toulouse, les intervenant·es sociaux (IS) se trouvent ainsi nécessairement dépayés voire « périphérisés » à l'occasion des *tutti* organisés dans les locaux de la Halle aux Grains²¹ : ils ne sont plus sur leur terrain. Dès lors, tout se passe comme si les enfants vivaient deux expériences différentes : l'une dans le centre de Toulouse, sous les ors de la Halle aux Grains, et l'autre dans leur quartier, au sein des équipements socioculturels. Une rupture avec le milieu de vie quotidien des familles jugée « *salutaire* » par les opérateurs de Démos, dans la mesure où elle leur permettrait « *d'accéder* » à un lieu prestigieux et de « *visiter* » le centre-ville, mais qui met aussi en scène une tension, pour ne pas dire une contradiction, entre des agendas différents. Cette

²⁰ Cf. notamment le dossier de presse de Mars 2021 disponible en ligne sur le site de la Démos-Philharmonie de Paris : https://demos.philharmoniedeparis.fr/media/DOCUMENTS/PRESSE/DP_Demos_2021.pdf

²¹ Haut-lieu de la musique symphonique à Toulouse, la Halle aux Grains est un ancien marché couvert construit en 1864, aménagé en 1974 afin de pouvoir devenir salle de concert et résidence principale de l'ONCT. Située au cœur de Toulouse, elle se distingue par son architecture en hexagone, toute de briques rouges et de galets.

tension s'observe dans les ateliers, avec des IA qui s'inquiètent du niveau des enfants dans la perspective du concert de fin d'année, là où les IS entendent privilégier leur épanouissement, en évitant de les brusquer et en sollicitant leur participation et celle de leur famille. Plusieurs objets de débat sont ici perceptibles : la musique classique comme fin ou comme moyen ? Comme support d'un projet social ou d'un projet musical ? L'efficacité pédagogique du collectif et le choix des répertoires prêtent également à discussion, tout comme la notion de plaisir (qui serait difficilement compatible, selon certains, avec la rigueur de l'apprentissage d'un instrument de musique). Autant de sujets qui peuvent faire l'objet de visions contrastées et qui ne sont pas sans conséquence sur les priorités de départ, à l'image de l'opportunité d'un décloisonnement sectoriel entre le domaine de l'art, du social et du socioculturel, ou de la place de la musique classique dans les ambitions éducatives.

- DEUXIEME PARTIE -

LES EFFETS DE DÉMOS SUR LES ÉCOSYSTÈMES PROFESSIONNELS : ENTRE ADHÉSION ET RÉSISTANCE

L'un des principaux apports de Démos est de faire se rencontrer et de faire travailler ensemble, dans les ateliers, les *tutti* ou les stages, des acteurs variés, plus ou moins unis par des convictions et des objectifs généraux communs, et qui n'avaient pas forcément eu l'occasion de travailler ensemble précédemment. À ce titre, Démos agit tout particulièrement sur les acteurs de terrain, celles et ceux qui mettent en œuvre le dispositif au plus près des enfants. Cette deuxième partie s'intéresse plus particulièrement à l'identité et au rôle des intervenant·es artistiques (IA)²², tant du point de vue de leur manière de travailler que de leur trajectoire personnelle et professionnelle. Nous nous appuyons sur l'enquête quantitative et sur nos monographies, reprenant et complétant des études ethnographiques antérieures (Le Tirant, 2017).

Le fait de nous centrer sur les IA est à la fois lié à la problématique de cette recherche (des transformations de l'écosystème musical), à nos matériaux (l'enquête quantitative n'a porté que sur les IM), mais vient aussi au fait que le dispositif lui-même contribue à invisibiliser pour partie les IS, pourtant essentiels au dispositif. Nous reviendrons d'abord sur les profils sociologiques des IA, puis sur leurs appropriations différenciées du dispositif et la manière dont ils et elles contribuent à la transformation de « l'écosystème musical » territorial. Une des fortes originalités de Démos étant de faire travailler ensemble IA et IS, nous nous centrerons ensuite sur les conditions de leur collaboration et leurs effets.

1.1 LES PROFILS SOCIO-PROFESSIONNELS AU PRISME DES TERRITOIRES

Le terme d'IA recouvre des réalités très différentes, en termes de métier (artistes, musicien·nes d'orchestre, professeur·es d'instruments ou de formation musicale, chefs de chœur, professeur·es de danse, musicien·ne intervenant en milieu scolaire...), de statut professionnel, d'expériences pédagogiques mais aussi de rapport à la musique classique. Les résultats de nos enquêtes permettent de documenter les propriétés sociales et professionnelles de ces IA mais aussi le sens qu'ils investissent dans Démos, et la finalité professionnelle qu'ils y trouvent.

1.1.1 Spécialité, stabilité et précarité : les trois pôles des intervenant·es musiciens

L'enquête quantitative menée auprès de 347 IM ayant participé à Démos depuis 2015 souligne certaines régularités, mais aussi des variations territoriales et historiques. La très grande majorité des IM dispose d'un bagage musical solidement ancré dans leur trajectoire biographique : plus de 80% ont débuté l'apprentissage d'un instrument de musique avant l'âge de 10 ans, 98% ont été formés dans leur jeunesse dans des structures spécialisées (73% en conservatoire, 25 % dans une école de musique municipale ou

²² Le terme d'intervenant·e artistique (IA) est le terme générique utilisé pour désigner l'ensemble des personnes qui enseignent la musique dans le cadre de Démos, y compris le chant, la formation musicale, la danse et parfois la direction d'orchestre. Celui d'intervenant·e musicien·ne (IM) exclut les danseuses : rencontrées dans le cadre des enquêtes monographiques, elles seront ici peu présentes, le rapport étant centré sur l'impact de Démos sur l'écosystème musical.

associative). Par leurs origines sociales²³ et leurs diplômes²⁴, le groupe appartient majoritairement aux groupes sociaux les plus dotés scolairement et socialement. L'ancrage dans les structures publiques de pratique et d'enseignement de la musique est fort : 38,3% des IM ont pour employeur principal un conservatoire, 21,6% une collectivité locale (qui emploie les enseignants de conservatoires intercommunaux ou d'écoles de musique municipales par exemple) et 19% un orchestre ou un établissement public culturel. Les IM de Démos représentent un groupe bien installé dans le métier de musicien puisque plus de 91% avaient déjà une activité professionnelle dans le domaine de la musique avant Démos et que, pour 74% d'entre eux, il s'agissait de leur unique secteur d'activité. Cette stabilité professionnelle doit toutefois être nuancée dans la mesure où une partie des IM de Démos, à l'instar du groupe professionnel des musicien·nes, cumule des activités variées (Cintero, 2020). La réalisation d'une analyse multidimensionnelle (figure n°1 page suivante) permet ainsi de visualiser l'espace des IM de Démos et sa structuration autour de trois pôles principaux et d'en préciser les caractéristiques²⁵.

Un premier pôle se dessine en haut à gauche, qui se caractérise par sa stabilisation dans le métier d'enseignant spécialisé de la musique. Ce pôle de « l'enseignement spécialisé stabilisé » rassemble les répondant·es les plus âgés, qui détiennent un statut de fonctionnaire et des diplômes élevés, principalement tournés vers l'enseignement de la musique (DE ou CA). Ces IM considèrent leur situation professionnelle confortable voire très confortable. Le profil typique correspond aux enseignant·es titulaires de CRR, tels que nous avons pu les rencontrer à Brest. En bas à droite se situe le groupe de « l'enseignement spécialisé précarisé », avec des répondant·es plus jeunes²⁶, également très diplômés (avec notamment le double diplôme DE-DNSPM dont la finalité est à la fois la pratique musicale et l'enseignement) mais occupant des positions professionnelles moins stabilisées que le premier groupe. Le taux de CDD est plus fort, tout comme la déclaration de la précarité. Ce groupe est par exemple présent dans le cas lyonnais où une partie des IM sont des enseignant·es d'instrument sans poste fixe dans une école de musique ou un conservatoire. Enfin, en haut à droite, se situe un troisième groupe d'IM, celui de « la pratique musicale ». Moins important numériquement, il se caractérise par une orientation professionnelle tournée vers la pratique musicale et moins vers l'enseignement : les personnes bénéficient plus souvent du régime d'intermittent et détiennent des diplômes plutôt tournés vers la pratique musicale (DNSPM, Master Interprète). Elles peuvent ainsi se rapprocher du « pôle bohème » décrit par JérémY Sinigaglia (2021), c'est-à-dire des musicien·nes qui n'enseignent que ponctuellement, principalement par souci de transmission. Ce profil est par exemple plus fréquent en Kreiz Breizh.

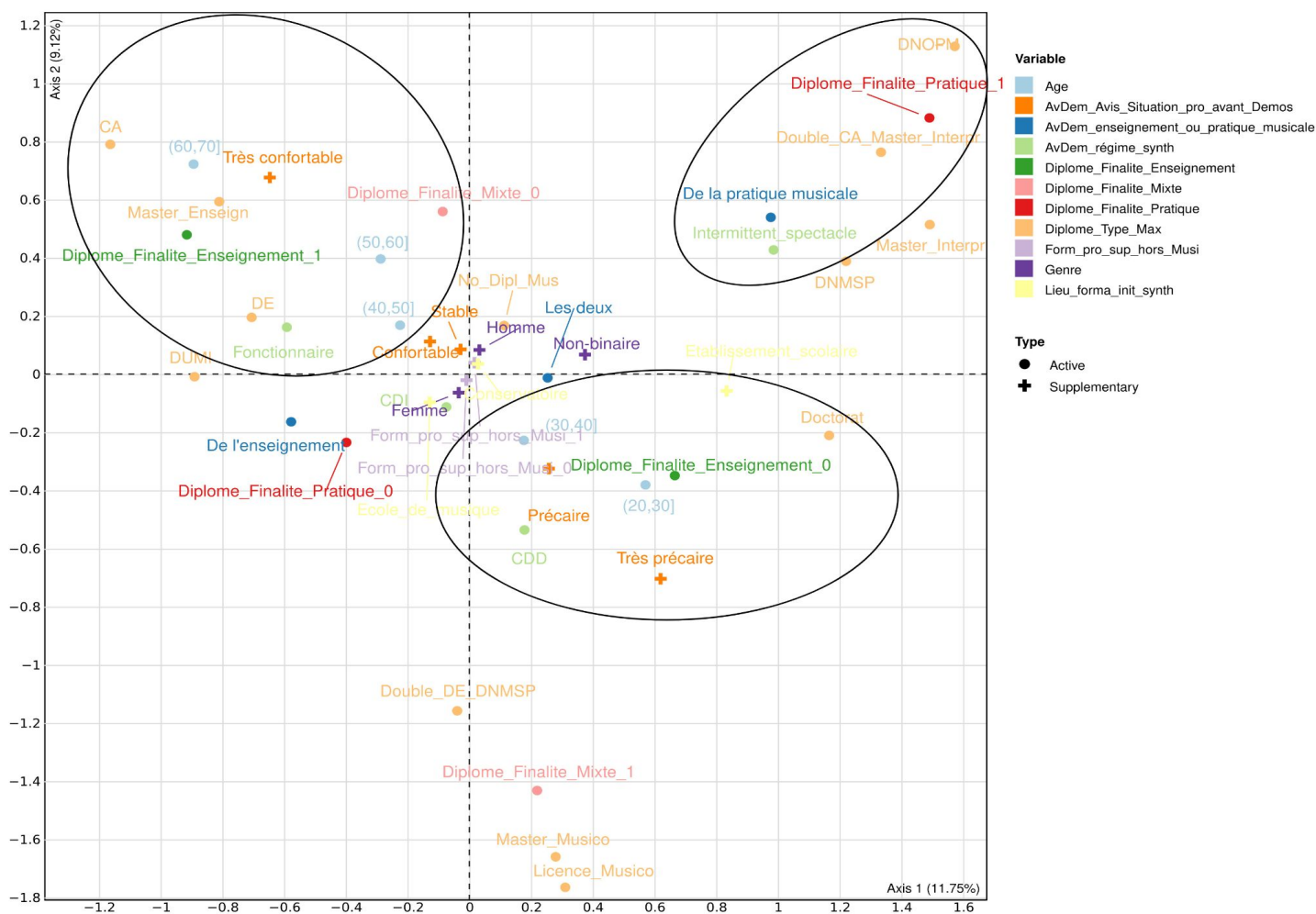
²³ Près de 56% d'entre eux sont issus de familles appartenant aux professions intellectuelles supérieures, 14% des professions intermédiaires, près de 20% ont grandi avec des parents ouvriers et employés. (Voir figure n°1 en Annexe n°3).

²⁴ Plus de 80% a un diplôme supérieur à un Bac+3 ; 89% des répondants déclarent avoir reçu une « formation musicale diplômante ». (Voir figure n°2 et tableau n°1 en Annexe n°3).

²⁵ À partir des réponses recodées aux questionnaires (n= 347), on a sélectionné 11 variables de 49 modalités. Les variables relatives aux propriétés professionnelles des IM jouent un rôle central dans la construction des axes, en particulier celles liées aux niveaux et finalités des diplômes ainsi que le statut professionnel. Elles ont donc été placées en variables actives. L'âge joue également un rôle dans la construction des axes. En variables supplémentaires, on retrouve le genre, l'avis sur la situation professionnelle, le lieu de formation musicale initiale et les formations hors champ musical.

²⁶ Si 36,5% des répondants sont fonctionnaires et 19% en CDI, 22,6% sont en CDD et 20% ont un statut d'intermittents du spectacle. L'âge constitue le facteur discriminant : le statut de fonctionnaire est majoritaire au-delà de 40 ans ; la détention d'un CDD ou du statut d'intermittent concerne davantage les moins de 40 ans. (Voir figures n°2 et n°3 en Annexe n°3).

Figure 1 : L'espace socio-professionnel des intervenants musicaux de D emos



1.1.2 Des profils d'IA façonnés par la construction institutionnelle du dispositif

L'enquête quantitative permet de montrer les modulations locales et temporelles que nos enquêtes monographiques confirment, et notamment le mouvement d'institutionnalisation progressif des IM de D emos. Ce sont de plus en plus les membres du groupe professionnel les plus diplômés et les plus installés dans l'enseignement qui composent ce groupe. En effet, le troisième pôle des musicien nes artistes apparaît « en déclin » par rapport aux deux autres²⁷. Cette évolution est la conséquence du déploiement de D emos sur tout le territoire national   partir de 2015 et la transformation des structures porteuses. La Philharmonie, gestionnaire des orchestres en  le-de-France, pèse de moins en moins dans l'écologie du dispositif au fur et   mesure que d'autres territoires locaux accueillent des orchestres. S'ajoutent d'autres institutions musicales et orchestres nationaux dans les grandes m tropolles, mais aussi des établissements d'enseignement ou des collectivités locales dans les villes moyennes et/ou éloignées des grands centres urbains.

²⁷ Le diplôme du CA devient de plus en plus important, le nombre de Dumistes diminue fortement, la part de fonctionnaires parmi les IM augmente et le nombre d'intermittents du spectacle diminue d s 2016 au moment charnière où D emos se déploie hors Ile-de-France. (Voir graphiques n 1 et 2 en Annexe n 3).

Ainsi, 46,4% des répondant·es à l'enquête interviennent ou sont intervenus dans des orchestres portés par des institutions musicales ou orchestres nationaux. Ce sont dans ces configurations que se concentre l'essentiel des profils d'intermittents et de musicien·nes tournés davantage vers la pratique musicale que l'enseignement. L'enquête monographique montre toutefois le décalage entre l'ambition affichée de conduire les musicien·nes d'orchestre à participer à Démon et la réalité. À Lyon par exemple, l'enjeu initial était bien que des musicien·nes de l'Auditorium-ONL soient prioritairement les intervenant·es auprès des enfants de l'orchestre Démon. Dans les faits, ce profil est plus rare que celui des enseignant·es spécialisés d'instruments qui enseignent dans les écoles de musique du territoire de la métropole lyonnaise (Vaulx-en-Velin, Bron, Villeurbanne), ou qui vivent à Lyon et enseignent dans des écoles ou petits conservatoires de la région. À ce groupe majoritaire d'enseignant·es vient s'ajouter quelques musicien·nes-intervenant·es détenant le DUMI du fait de l'engagement, dans le dispositif, des communes dans lesquelles ils travaillent. Enfin, Démon attire également quelques musicien·nes professionnels, intermittents du spectacle, qui trouvent dans ce dispositif un complément à leur activité principale.

44% des répondant·es interviennent ou sont intervenus dans des orchestres portés par des établissements d'enseignement comme des conservatoires ou des écoles de musique. Sur ces territoires, on trouve logiquement plus souvent des IM dont les diplômes sont tournés vers l'enseignement ; ce sont là que les profils sont les plus stabilisés (surreprésentation des fonctionnaires). L'enquête monographique sur le cas de Brest incarne un cas limite intéressant : des enseignant·es spécialisés ont été contraints d'intégrer les heures de travail pour Démon à leur service de cours du fait de leur employeur et de leur obligation de service public. Il n'y a pas eu de recrutement spécifique. Dans des conservatoires plus importants ou dans des territoires où d'autres musicien·nes de musique classique sont disponibles, la contrainte d'intervenir comme fonctionnaire et enseignant·e spécialisé d'un instrument peut être moins forte, seuls les volontaires de l'institution étant retenus pour participer au dispositif.

Enfin, 9,5% des répondant·es interviennent dans des orchestres portés par des collectivités territoriales. On retrouve dans ce cas les profils les moins stabilisés, avec davantage de non-diplômés de musique (c'est le cas de 21% d'entre-eux). Ce profil est présent pour les orchestres de Guadeloupe et du Kreiz Breizh. Dans ces territoires excentrés, les ressources locales de musicien·nes diplômés de l'enseignement spécialisé sont moins importantes que dans les grandes métropoles. Les IM sont pour partie constitués d'autodidactes ou de musicien·nes éloignés de l'apprentissage/enseignement en conservatoire, éventuellement moins formés à (ou pratiquant moins) la musique classique, et davantage engagés dans des musiques ancrées localement (*gwoka*, biguine ou jazz caribéen en Guadeloupe, chant et musique « trad » de Bretagne en Kreiz Breizh). Ils sont plus souvent dans des situations de multi-employeurs, et ne parviennent pas toujours à vivre exclusivement de la musique. Ce groupe est complété par des IM vivant ou formés hors du territoire. En Kreiz Breizh, ces renforts viennent des villes alentour, situées parfois à plus de 150 km : prêts à ce déplacement pour l'intérêt intrinsèque qu'ils mettent dans le projet, leur insertion professionnelle dans l'enseignement artistique est plus élevée. En Guadeloupe, ces IM se sont formés ailleurs que dans le département, généralement en France hexagonale, avant leur retour ou arrivée.

Le passage des données d'enquête quantitative aux monographies permet d'être sensible à la diversité interne, non pas uniquement selon les territoires et les périodes, mais aussi au sein même de chaque équipe actuelle d'IM, et surtout de montrer la manière dont les IM sont largement enrôlés dans les territoires par les structures au sein desquelles se déploie le dispositif. Leur profil dépend en effet d'une forme de « bricolage » local :

en fonction des opportunités, du marché local des musiciens et des pédagogues disponibles et disposés à s'emparer de cette proposition, le profil des IM varie.

1.2 LES EFFETS DE DEMOS SUR LES INTERVENANTS ARTISTIQUES : APPROCHES PEDAGOGIQUES ET TRAJECTOIRES PROFESSIONNELLES

Une partie des IA quittent rapidement le dispositif, notamment lorsqu'ils n'y trouvent pas leur compte ou ne sont pas renouvelés dans leurs contrats car trop éloignés des attendus de Démon : les erreurs de recrutement conduisent dans tous les orchestres à des renouvellements d'équipes d'ampleur variable. Mais la grande majorité des personnes enquêtées s'engage (ou est engagée) dans la durée, de 3 à 6 ans. Que retirent ces IA de leurs engagements au-delà d'une rémunération, pour la suite de leur parcours ? Auprès de qui Démon est-il le plus facteur de changement ?

1.2.1 L'appropriation de la pédagogie Démon : entre proximité et éloignement

La pédagogie voire la « philosophie Démon » est porteuse de quelques grands principes: rendre la musique accessible à tous et notamment aux enfants qui ne fréquentent pas spontanément les lieux de l'enseignement artistique ; accorder une place importante dans les apprentissages au corps, au chant, à l'oralité et à l'imitation, les professeur·es d'instruments travaillant dans une déclouisonnement marqué avec des danseuses, des cheffes de chœur, des professeur·es de formation musicale ; pratiquer une pédagogie collective développant le sens de l'écoute, de l'échange, de la concentration, de la communauté ; travailler en interprofessionnalité avec des IS (voir partie 2.3). Cette pédagogie semble *a priori* éloignée des conditions d'enseignement « conventionnelles » des conservatoires ou des écoles de musique, réputées plus segmentées et plus individualisées. Les enfants issus des quartiers populaires constituent par ailleurs un public qui diffère des élèves musiciens habituels des structures spécialisées d'enseignement artistique (Tranchant, 2016). Toutefois, Démon participe d'un mouvement général plus large de transformation de l'enseignement de la musique qui mobilise les mots d'ordre de l'innovation pédagogique et du tournant « socio-éducatif » (Bureau, Perrenoud et Shapiro, 2009). Il est ainsi loin d'être le seul dispositif, même si c'est l'un des plus emblématiques, à proposer des pratiques collectives à des publics d'enfants : que ce soit dans le dispositif Orchestre à l'école ou à l'intérieur même des écoles de musique et des conservatoires, où des alternatives dans l'organisation des premiers cycles se développent²⁸, nombreux sont les IM à être d'ores et déjà, avant ou en parallèle de leur participation à Démon, engagés dans des préoccupations et des pratiques pédagogiques « innovantes ».

Dans ce contexte, notre enquête quantitative révèle que la pratique antérieure de formes de pédagogies valorisées dans Démon apparaît comme une ligne de crête qui sépare les deux groupes d'IM, avec une prédominance pour un renouvellement des pratiques : 42% d'entre eux considèrent que la « pédagogie Démon » est proche voire similaire à leur pratique professionnelle antérieure ; 58% disent au contraire qu'elle s'en démarque. Parmi cette population, 51% des répondant·es - ayant eu des expériences d'enseignement préalables - avaient l'habitude de faire des ateliers d'enseignement collectif et 43% de travailler par transmission orale. Dans certains territoires, les expériences pédagogiques innovantes de transmission de la musique classique à des

²⁸ Parmi les nombreuses initiatives existantes, on peut citer celle du CRR de Bordeaux et son premier cycle alternatif intitulé "Projet Orphéon". Voir <https://www.sallygalet.com/les-orphons>

enfants de quartiers populaires sont anciennes et les expériences d'EAC bien développées. Les IM « proches de Démon » y ont déjà participé. Ceux qui ont enseigné en conservatoire ne sont toutefois que 54% à avoir déjà expérimenté ce genre de pédagogie, contre 74% de ceux étant déjà intervenu dans des écoles, et 72% dans des associations non spécialisés (type MJC)²⁹. Ce profil est par ailleurs, particulièrement répandu chez les enseignant·es d'un instrument de la famille des cuivres et les cheffes de chœur, qui considèrent respectivement à 70% et 75% que la pédagogie Démon est proche de ce qu'ils pratiquaient auparavant, là où les enseignant·es des instruments de la famille des cordes et des bois ne le considèrent respectivement qu'à 45% et 48%³⁰. Le mode de recrutement privilégié des IM est l'interconnaissance, qu'ils soient ou non « proches pédagogiquement » de Démon. En revanche, les premiers sont légèrement plus nombreux à avoir connu Démon par une personne déjà engagée dans le dispositif, ce qui tend à démontrer qu'ils appartiennent à un réseau professionnel mobilisé dans différents dispositifs d'EAC et dont les pratiques pédagogiques leur sont connues. Dès lors, pour ce profil, Démon peut apparaître comme une confirmation et un approfondissement de leurs choix de pratiques pédagogiques plus que comme une découverte. Il leur permet d'enrichir la palette de leurs pratiques, renforce ou confirme des intuitions et des manières de faire préalables. Ainsi, ils considèrent un peu moins que les autres que les apports de Démon se situent dans le domaine de la formation professionnelle et de l'ouverture à de nouvelles perspectives pédagogiques, et ils valorisent davantage le renforcement de leur réseau professionnel³¹.

Les « éloignés de Démon » représentent 58% des enquêtés. En sus des musicien·nes qui ne possèdent pas d'expériences pédagogiques antérieures (soit 24% des répondants), le pôle des fonctionnaires qui enseigne dans des conservatoires ou écoles de musique y est majoritaire : ils représentent 62% de ce groupe alors qu'ils ne sont que 54% de la population. De même les IM enseignant un instrument de la famille des cordes sont davantage présents dans ce groupe. À l'inverse des précédents, leur engagement dans Démon est moins lié à leur réseau professionnel qu'à leur employeur. Il en découle un rapport tout autre au dispositif et des profils moins intégrés dans le « réseau EAC ». L'exemple de Brest montre que la curiosité et la bonne volonté initiales ont pu s'éteindre pour la deuxième cohorte, quand ce qu'ils vivaient comme une expérience nouvelle mais réversible est devenu plus explicitement une obligation professionnelle, avec impossibilité d'arrêter. Au sein de ce sous-ensemble, les apports de Démon se situent davantage du côté de la dimension professionnelle : les IA identifient l'ouverture à de nouvelles pédagogies et les apports en termes de formation professionnelle. « Éloignés » ou « proches pédagogiquement » de Démon, les IM s'accordent pour désigner le « contact avec de nouveaux milieux sociaux » comme un apport important du dispositif.

1.2.2 Adhésions et critiques du dispositif : quatre profils-types

A ce premier clivage principal opposant des IA ayant pratiqué dans leur carrière précédente des expériences pédagogiques proches de Démon ou les découvrant, s'ajoute un deuxième : celui de l'adhésion à la pédagogie Démon ou de sa contestation. Le croisement de ces deux critères permet de proposer une typologie des possibilités de transformations que porte le dispositif. Nous distinguons quatre profils-types d'IA à partir de deux variables : l'adhésion ou non à la pédagogie Démon, et sa proximité ou non avec les pratiques professionnelles antérieures.

²⁹ Pour plus de précisions, voir tableau n°2 et graphique n°4 en Annexe n°3.

³⁰ Pour plus de précisions, voir graphique n°3 en Annexe n°3.

³¹ Pour plus de précisions sur les apports de Démon, voir graphique n°5 en Annexe n°3.

Une pédagogie Démos...	... proche des pratiques professionnelles antérieures	... éloignée des pratiques professionnelles antérieures
... valorisée, appréciée, suscitant de l'adhésion	Les « militants pédagogiques »	Les « convertis »
... critiquée, mise en cause, contestée	Les « déçus »	Les « résistants au changement »

Tableau 2 : *Le pouvoir transformateur de la pédagogie Démos pour les IA*

Les militant·es pédagogiques

Les IA valorisant les pédagogies innovantes, qu'ils ont connu avant Démos et qu'ils retrouvent dans le dispositif, se présentent comme des « militant·es pédagogiques » au sein du milieu de l'enseignement musical. Parmi ces IA déjà bien intégrés au réseau des alternatives pédagogiques à l'enseignement conventionnel des conservatoires, on trouve massivement les musiciens-intervenants titulaires du DUMI. On rencontre aussi des professeur·es qui, dans leur établissement, mettent en place des ensembles, harmonies et autres pratiques collectives, et travaillent déjà dès que possible en transversalité et « hors les murs »³². C'est le cas par exemple d'un IA de Brest, rappelant que « *selon les textes réglementaires, les pratiques collectives sont censées être au cœur des établissements, mais au sein de nos pratiques, elles ne le sont qu'en partie* ». Il est à l'initiative d'une « *Semaine banalisée des bois* » dont un ensemble est réservé aux débutants et qui donne lieu, à l'issue d'une semaine de travail individuel, à un week-end de travail intensif collectif et une restitution.

Pour ces militant·es, Démos apparaît comme une occasion de transformer leur milieu professionnel de l'intérieur, en proposant d'autres formes pédagogiques. Ils apprécient l'alternative aux apprentissages plus normatifs du conservatoire, l'expérience sonore de l'orchestre, l'interdisciplinarité entre instruments mais aussi avec le chant et la danse. L'absence de pression ou de compétition, la priorité donnée au plaisir à jouer ensemble, la dimension éducative plus large au-delà de la musique permettant de travailler l'écoute, l'attention aux autres, la discipline collective et la participation même modeste de chacun à la réalisation commune, leur convient davantage. Enfin, Démos leur permet de mettre en pratique leurs conceptions éthiques et politiques de l'enseignement de la musique en s'adressant à des enfants issus de milieux sociaux divers et en faisant de la musique un pilier d'une éducation « pour la vie » notamment. C'est le cas d'un IA de l'orchestre de Lyon qui valorise le fait que « *Démos soit un dispositif d'excellence à destination d'enfants à qui on n'offre pas ça d'habitude* ». Le travail de transcription et de simplification des partitions effectué par la Philharmonie permettant à de tout jeunes débutants de jouer des « grandes œuvres » est apprécié et reconnu comme de grande qualité. Mais ils continuent le travail d'adaptation au plus près de leurs élèves, pour soutenir leurs apprentissages et permettre aux plus rapides d'avancer plus vite sans perdre les enfants plus lents. Ils n'hésitent pas à s'aventurer sur des chemins de traverse pas forcément prévus par la Philharmonie (autres répertoires, autres organisations des ateliers...) pour en garder la philosophie et l'esprit d'une musique pour et avec tous. Dans un atelier de cuivre de Brest, les enfants sont par exemple invités à créer des mélodies. Dans un atelier de cordes du Kreiz Breizh, les IA proposent de jouer des musiques klezmer et tzigane. Dans un autre atelier de vent à Lyon, c'est un air de variété qui est

³² Il faut rappeler que les réformes de la pédagogie dans les conservatoires ont été initiées par Maurice Fleuret dès les années 1980 et que les conservatoires actuels ne ressemblent plus toujours à la formation conventionnelle qui avait cours auparavant <https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaître/Decouvrir-le-ministère/Histoire-du-ministère/Ressources-documentaires/Publications/La-collection-Travaux-et-documents/Maurice-Fleuret-une-politique-democratique-de-la-musique>

travaillé parce que la mélodie plaît aux enfants et/ou qu'elle est utile pour des débutants. Toutes ces initiatives compensent la difficulté des répertoires choisis dans lesquels les enfants doivent parfois surtout compter, jouer des bourdons ou des accompagnements peu stimulants, demandant beaucoup de concentration dans l'exécution mais peu gratifiants pour de jeunes apprenants. Au total, ces IA investissent fortement la dimension éducative, concevant leur rôle comme une manière d'apporter à l'enfant quelque chose qui l'aidera à grandir, et dont il fera « *ce qu'il voudra* » pour reprendre l'expression d'une IA titulaire d'un DUMI à Brest.

On trouve aussi parmi ces « militant·es pédagogiques » des IA habitués des musiques dites « traditionnelles » ou des « musiques du monde », qui pratiquent des pédagogies par l'imitation et la pratique collective : certains autodidactes trouvent ainsi dans Démon une confirmation et une légitimation de la manière dont ils enseignaient déjà auparavant. Ils apprécient l'apprentissage « sur le tas » et la transmission orale : « *on joue pour apprendre* » comme le formule un IM autodidacte de Guadeloupe, « *c'est vas-y, prend l'instrument et on va faire ensemble, comme dans la musique trad* » entend-on en Kreiz Breizh. Pour ces musicien·nes (et ce d'autant plus qu'ils sont inscrits par ailleurs dans des pratiques musicales collectives populaires), l'appétence de la transmission orale par immersion s'impose. Ils s'autorisent alors spontanément à sortir des cadres imposés par le dispositif, explorant dans les ateliers une multiplicité de formats et d'esthétiques.

Les « déçu·es »

Il faut toutefois noter que, parmi ce groupe d'IM fortement engagés dans les pratiques pédagogiques « innovantes », on rencontre des « déçu·es » qui expriment des critiques du dispositif. Il s'agit alors de critiques « internes » : le dispositif n'irait pas assez loin dans le renouvellement des pédagogies musicales et ne serait pas assez radical ; il ne leur permettrait pas de mettre en œuvre leurs idéaux pédagogiques et serait trop restrictif ou cloisonné sur certains aspects. Composer avec les contraintes des restitutions en concert, des répertoires à jouer, des arrangements proposés pas toujours adaptés aux différents instruments, tenir compte des enjeux de visibilité et de communication, tout cela se fait parfois, de leur point de vue, au détriment du rythme d'apprentissage et de l'épanouissement des enfants. Pour d'autres, le programme musical proposé n'est pas assez dense ou nourrissant pour les apprenants, et ne garantit pas leur stimulation et leur intérêt tout au long du projet, avec des risques de lassitude, de perte de sens, et de décrochage quand il faut seulement « bachoter » pour être prêts pour les restitutions publiques ou les *tutti*. Cet aspect est visible dans les rares critiques (12 sur 347) que les répondant·es au questionnaire peuvent formuler à l'encontre de Démon : celles-ci proviennent principalement d'IM déjà investis dans une pédagogie proche de celle valorisée par Démon. Parmi ces jugements négatifs du dispositif, nous pouvons citer les suivants : « *j'ai été très déçue par les méthodes dites 'pédagogiques' de Démon basées sur le rabâchage et très peu sur l'inventivité, l'imagination et la créativité* » ou encore « *dégoût de la démagogie, Démon est avant tout un objet de communication pour les politiques avant d'être pour les enfants* ».

Très minoritaires parmi notre échantillon, ces critiques laissent percevoir un positionnement plus en avant sur le renouvellement des pédagogies musicales. La frustration de ces IM à l'égard de Démon est en effet d'autant plus grande que se sont expérimentés, sur les différents territoires enquêtés, d'autres expériences de pratiques collectives dans d'autres types de dispositifs (orchestres à l'école ou premier cycle innovant dans les écoles de musique ou conservatoires), certes moins visibles au niveau du territoire, mais qu'ils jugent plus satisfaisantes.

Les « converti-es »

Pour les IA qui découvrent avec Démos des pédagogies qu'ils ont jusque-là peu expérimentées, on trouve des « converti-es » : le dispositif est vécu comme une expérience inédite qui apporte un bol d'air, un renouvellement positif des pratiques. Il permet de « *sortir de la problématique purement instrumentale pour aller vers un cours musical un peu total* », comme l'exprime un IA du Kreiz Breizh. Ces IA louent avec un certain enthousiasme les liens tissés entre danse, travail vocal et instrumental, apportant davantage d'aisance scénique et constatant le bénéfice acquis par les enfants en termes de fluidité des mouvements, de musicalité, de mémorisation, de concentration. Ils décrivent l'enrichissement par des outils pédagogiques qui sont réutilisables et fréquemment réinvestis dans d'autres contextes, comme par exemple la pratique du *soundpainting* à Toulouse. Les formations et les ateliers sont autant d'occasions d'expérimenter des séquences pédagogiques nouvelles, d'acquérir des compétences dans l'enseignement collectif, de pratiquer des techniques d'animation de groupe (météo des émotions, écoute et concentration par des cercles de parole...) apportées pour partie par les IS. Ils apprécient aussi « *la feuille de route claire et mobilisatrice pour le démarrage, une trajectoire lisible pour l'élève et ses parents avec l'objectif du concert en représentation* » comme l'énonce un IA du Kreiz Breizh.

Quand le lien avec la musique classique était faible antérieurement à l'expérience de l'orchestre Démos, comme pour une partie des IA en Kreiz Breizh ou en Guadeloupe, on trouve des « converti-es » à l'intérêt de la musique classique comme outil pédagogique. Les autodidactes et intervenant·es amateurs constatent le bénéfice de l'approche classique dans l'amélioration technique de leur pratique musicale (maîtrise de l'instrument, répertoire, ressources et méthodes). Dans le Kreiz Breizh, la présence d'un chef d'orchestre professionnel a permis d'organiser en parallèle des stages pour les enfants, un orchestre des professeur·es de l'école de musique : quasiment tous les IM de Démos, rejoints par des enseignant·es de l'école de musique qui n'interviennent pas dans Démos, ont découvert ou renoué avec une pratique orchestrale de haut niveau et avec le répertoire symphonique qu'ils n'avaient pas ou plus l'occasion de pratiquer. Au total, Démos a constitué une source d'inspiration pour certains intervenant·es dans leurs projets artistiques et/ou d'enseignements artistiques extérieurs, qu'il s'agisse de développer la pratique des grands ensembles instrumentaux, de proposer des enseignements collectifs de musique, de pratiquer ou de développer certains instruments, etc.

Les « résistant-es au changement »

À l'inverse, une partie des enquêté·es découvrant ces pédagogies alternatives peuvent être qualifiés de « résistant·es au changement ». Leur absence d'appropriation de ces pédagogies est manifeste. Certains IM ont le sentiment de « *subir* » le dispositif. Les critiques sont les plus vives aux deux extrémités, entre les plus et les moins intégrés au modèle du conservatoire « conventionnel ».

Les enseignant·es spécialisés attachés au modèle traditionnel du conservatoire sont soucieux de l'acquisition de la technique instrumentale et de l'accompagnement individuel des élèves. Pour eux, le fait de jouer des œuvres du répertoire dans une pratique collective, doit être le résultat d'une autonomie individuelle suffisante et préalable, *a fortiori* dans des restitutions publiques et dans des lieux prestigieux comme la Philharmonie de Paris. Il faut un minimum « *apprendre pour pouvoir jouer* ». C'est notamment chez une partie des enseignant·es du CRR de Brest que ce discours a pu être entendu (rappelons que leur engagement a été rendu obligatoire). Et si certains ont pu découvrir, chemin faisant, l'intérêt d'un tel dispositif, une partie d'entre eux demeure

hostile à un dispositif qui « *ment aux enfants* ». En pratique, ils mettent tout en œuvre pour éviter l'enseignement collectif et aménager des conditions d'enseignement plus conformes à leurs attentes, aux exigences qu'ils ont à l'égard des élèves et à leurs conceptions du métier. Les pratiques collectives nécessitent en effet de leur point de vue une articulation avec des temps d'apprentissage plus individualisés et exigeants, des plus petites formations (harmonie ou formation de cordes souvent séparées au moins pour les débutants) et des répertoires adaptés (à la fois motivants pour les enfants et accessibles à des débutants). Ils n'hésitent pas à dire publiquement qu'ils ne sont pas uniquement des « *médiateurs* » ou des « *animatrices* », que « *le métier de Dumiste est certes très intéressant mais ce n'est pas le leur* ». Ils défendent l'ambition de faire de la « *qualité* » et de former « *des musiciens de bon niveau* ». Leur expérience de Démon ne fait dès lors que confirmer leur conviction que ces pédagogies alternatives pour des débutant·es à la motivation incertaine ne leur correspondent pas, ou ne peuvent constituer qu'une petite partie de leur engagement, qui doit aussi concerner des élèves avancés ou des débutants réellement motivés et prometteurs. Selon eux, Démon n'est pas en mesure de constituer une alternative réelle aux premiers cycles de conservatoire, tant l'attention aux « *bonnes bases* » acquises par les enfants y est difficile à tenir, selon une expression d'IM souvent entendue à Brest comme à Toulouse. Ainsi, ces « *bonnes bases* » seraient des conditions incontournables pour inscrire la progression de l'enfant dans la durée au-delà des trois ans de Démon, et ces IM déplorent l'absence de reconnaissance de leurs savoir-faire pédagogiques et de leur professionnalité : prise en compte de la spécificité de chaque instrument dans les apprentissages, connaissance des répertoires pertinents pour commencer et apprendre les bons réflexes et les bonnes positions. Être nié dans leur propre expertise (« *La Philha nous dit ce qu'on doit faire jouer aux enfants et comment le faire jouer* » selon le mot d'un IM de Brest) est source de frustration pour ces enseignant·es, et de perte d'expertise pour le dispositif.

Autres figures de cette « *résistance* » à Démon, les musicien·nes très peu intégrés au pôle institutionnel d'enseignement de la musique et qui n'hésitent pas à contourner les attendus du dispositif : « *On fait de la musique, on ne fait pas du classique* » expliquent par exemple les IA de Démon Guadeloupe, qui s'approprient très librement Démon en enseignant d'autres esthétiques, notamment traditionnelles. Ils entendent ainsi jouer et valoriser la musique *gwoka* ou le jazz caribéen, et baser une partie de leurs enseignements sur ceux-ci.

1.2.3 Des trajectoires professionnelles inégalement impactées

Au-delà des transformations des pratiques pédagogiques, Démon peut avoir des effets sur la carrière et les opportunités professionnelles. Ceux qui semblent le plus tirer profit de cette expérience sont des IA avec des ressources préalables (notamment en termes de diplômes), mais sans encore de postes fixes au démarrage de leur expérience au sein du dispositif. Ainsi, sur les 347 personnes ayant complété le questionnaire, 131 soit 37% ont déclaré avoir vécu un changement de situation à la suite de leur passage à Démon, et de manière très majoritaire dans un sens positif³³. Ils sont un tiers de ce sous-échantillon à considérer que ces améliorations ou dégradations sont liées à leur expérience dans Démon. Pour les caractériser rapidement, ils ont des profils plutôt jeunes (76% ont moins de 40 ans) et ils sont un peu plus présents au sein des orchestres Démon portés par des institutions musicales, moins chez ceux portés par un établissement d'enseignement musical. Leur trajectoire professionnelle est par ailleurs moins stabilisée : 37% sont en CDD et 26% étaient intermittents du spectacle avant leur participation à Démon. En

³³ Parmi ces 37%, 47% considèrent que leur situation professionnelle est stable (contre 65% de la population globale), 47% qu'elle s'est améliorée depuis Démon (contre 29%) et 6% qu'elle s'est dégradée (également 6%).

contrepoint, ils se révèlent très fortement diplômés. On peut ainsi faire l'hypothèse qu'ils ont connu une ascension professionnelle au moment / en parallèle de leur participation à Démos, bien que les deux tiers d'entre eux ne le rattachent pas à l'impact propre du dispositif.

Les enquêtes qualitatives viennent compléter ces résultats. Démos a apporté ponctuellement une manne financière importante sur un territoire, ouvrant des possibilités économiques de boucler son intermittence ou de compléter des situations de multi-employeurs. Au-delà de Démos, certaines personnes trouvent des perspectives d'emploi sur le territoire d'accueil. C'est notamment le cas en Kreiz Breizh où des IA y testent leurs envies de mobilité géographique et d'installation dans ce territoire porteur en termes de dynamique culturelle/ musicale. En permettant de rencontrer d'autres musicien·nes avec qui se nouent des complicités préalables à des nouveaux projets artistiques, et en élargissant les réseaux d'interconnaissance en donnant accès à des formations, Démos ouvre des opportunités de mener des projets plus personnels. C'est ce dont témoignent les IA les mieux installés professionnellement en Guadeloupe.

En revanche, pour les personnes déjà installées dans leur carrière (professeur·es de conservatoire et/ou fonctionnaires), les évolutions dans les trajectoires professionnelles sont très limitées. Plus étonnant est le cas des personnes qui sont très peu professionnalisées, à la frontière du monde des amateur·ice·s et qui cherchent à s'engager dans une carrière d'artiste-enseignant·e. C'est ce dont témoigne une partie des IA de Guadeloupe. La « montée en compétence » souhaitée par les figures décisionnaires de Démos y a été relativement limitée. En l'absence de débouchés possibles, de structuration institutionnelle minimale du secteur de l'enseignement musical professionnalisé, s'engager dans une carrière est en effet plus qu'aléatoire sur ce territoire. Aussi, les formations sont peu suivies par les IA guadeloupéens qui privilégient l'exercice dans des structures privées qui les rémunèrent, ou demeurent dans l'informalité. Tout se passe comme si le dispositif était conçu pour celles et ceux qui possèdent déjà un revenu et ne dépendent pas financièrement de cette activité (manque d'attractivité de la rémunération, retard de paiement fréquent, déplacements réguliers, forte disponibilité attendue et aléas des contrats...), freinant la possibilité de s'y engager comme tremplin pour une carrière professionnelle.

Au total, Démos contribue à renouveler l'écosystème professionnel de l'enseignement de la musique classique sur ses territoires d'implantation, mais avec deux limites importantes. La première est que celles et ceux qui en sortent renforcés dans leurs pratiques et convictions préalables rappellent que Démos est loin d'être isolé et s'inscrit dans une réflexion qu'il partage avec d'autres initiatives d'EAC. La seconde est que celles et ceux qui font évoluer leurs conceptions et tirent le plus grand parti de Démos (capital social, opportunités de nouvelles actions, nouveaux projets, appropriation de nouveaux outils pédagogiques, de ressources en termes de répertoire mais aussi opportunités statutaires et/ou de carrières) sont souvent bien dotés en termes de diplômes : ils évoluent professionnellement dans des territoires dans lesquels cette montée en compétence est valorisable, car reconnue et structurée et où Démos peut constituer un atout pour leur avenir professionnel.

1.3 LE TEMPS DE L'ATELIER : BRICOLAGES ET FORMES DE COOPERATION INTERPROFESSIONNELLE

Pour les IA, une des grandes nouveautés apportées par Démos, au-delà de la pédagogie collective et l'intégration de la musique dans une pratique artistique qui associe chant, danse et divers instruments, est le travail avec des intervenant·es sociaux (IS). Sur le plan opérationnel, les ateliers Démos apparaissent de ce point de vue comme un système

complexe d'actions et d'interactions qui impliquent la coopération d'acteurs aux profils professionnels très différents. Sa qualité dépend dès lors étroitement de la capacité des IA et des IS à mobiliser leurs connaissances et leurs savoir-faire, à gérer les impondérables, à se comprendre et à coordonner leurs actions, comme l'ont montré des études précédentes³⁴. La qualité de cette coopération dépend aussi des conditions de l'engagement des IS de terrain, de leur rapport aux pratiques artistiques et de leurs capacités à les mobiliser pour leurs propres agendas et objectifs professionnels. Elle dépend enfin des moyens d'agir dont ils disposent, à la fois en termes de financements pour couvrir les interventions dans les ateliers, mais aussi en termes de locaux et de logistique.

1.3.1 Le positionnement des intervenants sociaux à l'égard des intervenants artistiques

Le rôle des IA est relativement cadré dans le cahier des charges Démon : ils doivent favoriser la transmission de la musique classique *via* l'apprentissage d'un instrument et dans le cadre d'une pédagogie innovante. Celui des IS est quant à lui plus large et moins strictement défini : dans le temps des ateliers, ils doivent participer à l'encadrement en veillant au bien-être des enfants et à la cohésion du groupe. Mais autour des ateliers, ils assurent également le recrutement des enfants, leur mobilisation dans la durée des trois ans et le soutien à leur motivation, leur présence effective aux différents temps de l'orchestre, le lien avec les familles, la logistique (stockage et circulation des instruments, organisation des locaux, déplacements des enfants vers les *tutti*, etc.). La fonction d'IS rassemble dès lors des métiers et des profils très hétérogènes, de l'éducateur spécialisé travaillant pour le conseil départemental (Guadeloupe) à l'animatrice d'ateliers d'arts plastiques (Kreiz Breizh), en passant par le professeur des écoles (Brest), l'animatrice agente municipale chargée du périscolaire (Brest, Kreiz Breizh) et l'animateur socioculturel (Lyon, Toulouse)³⁵. Mais s'il n'y a rien de commun entre un animateur socioculturel qui privilégie le volontarisme, la non-directivité, l'autonomie d'action, le plaisir et la découverte, et une professeure des écoles contrainte par les obligations propres à l'EN et notamment la nécessité de transmettre des contenus éducatifs et de les évaluer, ou même avec un éducateur spécialisé dont l'accompagnement éducatif est réputé plus individualisé..., ces diverses positions professionnelles, plus ou moins stables et plus ou moins ancrées dans des métiers, des valeurs, des professionnalités attestées par des certifications, des reconnaissances institutionnelles et sociales, conduisent ainsi à des écarts socioprofessionnels très divers entre IA et IS.

On trouve ainsi des ateliers où se côtoient des IA enseignant·es spécialisés, fonctionnaires et travaillant dans un CRR, et de jeunes IS précarisés, à la limite du bénévolat (service civique...) et dans les formes les moins stabilisées de l'animation socioculturelle (Bafa...). Mais on peut aussi trouver ces mêmes IA avec des professeurs des écoles de l'Éducation nationale ou des directeurs d'établissement socioculturel fortement diplômés, stabilisés et rémunérés correctement par les grandes fédérations de l'éducation populaire et de la jeunesse (Léo Lagrange, Centres sociaux, Fédération des Œuvres Laïques...). À l'inverse, IA et IS peuvent partager une même situation de précarité en matière de rémunération et de statut d'emploi, souvent associée à des diplômes moins stabilisés dans leurs champs respectifs voire, comme en Guadeloupe, des

³⁴ Voir par exemple sur le cas de l'orchestre de Clermont-Ferrand, l'analyse très précise de Roubertie Soliman, Rix-Lièvre, Wierre-Gore (2021).

³⁵ On trouve en effet selon les territoires des situations très variables qui se déclinent à l'échelle de chaque groupe d'enfants plus qu'à l'échelle de l'orchestre dans son ensemble. De ce point de vue, ce n'est pas cinq orchestres que nous avons été amenés à comparer mais des dizaines de configurations locales spécifiques à chaque atelier.

IS en position statutaire objective de fonctionnaires territoriaux quand les IA sont pour certains à la limite de l'engagement bénévole.

À l'instar de certaines expériences d'interprofessionnalité rencontrées dans d'autres secteurs professionnels³⁶, la collaboration entre IA et IS dans Démos est donc traversée par des asymétries de différentes formes (de statuts, de savoirs, de légitimité, etc.) qui peuvent constituer autant de freins à la collaboration. La domination statutaire, entre IA et IS, se double en effet d'une domination symbolique qui produit des effets de surplomb du domaine culturel sur le domaine social, car non seulement les institutions porteuses de Démos nationalement (la Philharmonie) et localement (ONL, ONCT, CRR) sont prestigieuses, mais les IS assimilent souvent les IA à des classes dominantes. Des éléments qui peuvent les attirer ou au contraire les rebuter. Ces rapports asymétriques qui caractérisent les relations entre IA et IS débouchent en tout cas sur des formes de coopération variable, qui sont susceptibles d'évoluer en fonction des conditions matérielles et institutionnelles dans lesquelles ils sont amenés à se rencontrer.

1.3.2 Typologies des formes d'interprofessionnalité en atelier

À partir des différentes observations que nous avons réalisées sur les cinq terrains d'étude, nous avons identifié trois formes de travail collectif qui parviennent plus ou moins à construire un « monde commun » entre IA et IS. Elles se distinguent les unes des autres par ce qui a été mis en place pour tenter de réduire les asymétries entre les acteurs et favoriser l'échange et le rapprochement des cultures professionnelles entre le « culturel » et le « social ».

Les intervenant-es sociaux à l'écart : l'absence de construction d'un monde commun

Un premier cas rassemble les IS qui sont en retrait des ateliers et de la mise en œuvre de Démos. Cette première forme a tendance à renforcer les cloisonnements professionnels entre « social » et « culturel ». Ce cloisonnement est en partie structurel : le rôle des IS n'est pas ou est peu cadré par les conventions de partenariats entre la Philharmonie et les opérateurs locaux³⁷. Dans la plupart des orchestres, la prise en charge du volet social est en tout cas laissée à l'appréciation des collectivités locales, sollicitant services, structures et équipements au cas par cas et *a posteriori*. Dans certains territoires, les IS ont ainsi été affectés au projet dans le cadre de leurs missions, sans rémunération supplémentaire et pas nécessairement sur une base volontaire. C'est ce dont témoigne une IS de Lyon, coordinatrice du secteur « Familles » d'un centre social : « *Mon directeur est venu me voir en me disant qu'on allait participer à Démos et m'a demandé de prendre en charge cela en tant que responsable du secteur familles mais je n'ai pas eu mon mot à dire sur les jours de répétition ou de décharge par rapport à mes autres activités* ». Tel qu'il se déploie un peu partout, le projet reste largement étranger aux temporalités, aux ressources, aux priorités, aux orientations, en somme à la culture professionnelle des travailleuses et travailleurs sociaux. Cet impensé structurel du social pèse lourdement, y compris financièrement, sur des structures sociales qui sont, pour certaines, déjà sous tension. L'investissement des IS est attendu par les IA et les coordinatrices du dispositif, sans que ceux-ci n'en perçoivent toujours de bénéfiques, professionnel ou personnel, et sans qu'ils

³⁶ Par analogie, nous pouvons reprendre les travaux de l'équipe de recherche du laboratoire ACTé (Thomazet, Mérini, 2018 ; Maillot, Mérini, 2021) sur le travail collectif inter-métiers dans le domaine de l'éducation inclusive. Ils montrent que les contextes de travail et d'interaction à la rencontre des domaines de l'éducation et du médico-social, révèlent et génèrent des asymétries de nature diverses, qui sont à la fois des contraintes et des leviers dans la construction du travail collectif.

³⁷ Dans un entretien réalisé en janvier 2023, Gilles Delebarre nous disait avoir probablement sous-estimé le temps consacré par les IS à la mise en œuvre du dispositif, et leurs difficultés à intégrer cette action dans le fonctionnement habituel de leurs structures ou de leurs missions.

aient toujours les moyens matériels et organisationnels d'y prendre part. Cette configuration se caractérise par des formes de désengagement ou de désinvestissement des IS : ils et elles interviennent peu ou pas dans le déroulement des ateliers, restent en retrait du groupe de musiciens et ne participent pas à la pratique musicale. Leur rôle est alors essentiellement d'assurer le transport des enfants, la logistique des ateliers, la surveillance et la gestion du groupe, laissant les IA seuls mener l'atelier.

Trois exemples peuvent illustrer ce type de situation. À Brest, certains enseignants « affectés » à Démos³⁸ n'éprouvant ni intérêt spécifique pour la pratique musicale, ni enthousiasme particulier pour ce projet dans lequel leur participation est en large partie bénévole, se sont parfois déchargés de l'encadrement des ateliers pour effectuer d'autres missions incluses dans leur rôle de professeurs des écoles. À Lyon, un IS en contrat aidé d'un an a été affecté aux ateliers Démos sans l'avoir véritablement demandé et alors que ses autres missions étaient tournées vers des publics d'adolescents plus que d'enfants. Il s'est rapidement désintéressé du projet, faisant le minimum de ses missions et avec très peu d'interactions avec les IA ou avec les parents. Enfin, en Guadeloupe, les IS sont restés également à l'écart du projet et des ateliers, le dispositif ne concernant pas toujours des familles de leurs secteurs géographiques d'intervention. Sans intérêt particulier pour la pratique musicale, ils n'ont pas perçu le sens de leur participation au projet et sont retournés à leurs activités habituelles à l'issue des trois années. Ces éléments structurels comme interactionnels sont autant d'empêchements à la collaboration inter-métiers : en l'absence d'investissement des IS, les IA peuvent être mis en difficulté dans l'exercice de leur métier d'enseignant (recrutements inappropriés, familles non mobilisées, gestion du groupe difficile). Ils doivent alors prendre eux-mêmes en charge la part du social, souvent au détriment de la part de l'enseignement artistique et parfois avec de grandes frustrations.

Les intervenant-es sociaux auxiliaires : un monde commun centré sur l'enjeu de l'enseignement artistique

Cette deuxième forme existe lorsque des IS sont fortement impliqués dans le dispositif, mais sans parvenir à être reconnus dans l'exercice de leur métier. Ils sont intégrés au dispositif en tant qu'auxiliaires des IA et de fait minorés en tant que professionnel·les spécialistes de leur propre domaine. Dans cette configuration, les IS jouent un rôle central dans le recrutement des enfants : ils vont présenter le dispositif Démos auprès des adhérent·es de leur structures ou dans les écoles du quartier, ils sélectionnent les familles et les enfants bénéficiaires dans le cadre du cahier des charges (résider en QPV ou en hyper-ruralité et ne pas avoir de pratique instrumentale). Mais ce travail « à vocation sociale » se heurte bien souvent aux objectifs politiques et artistiques du projet. Dans le cas de Cap Excellence par exemple, les QPV sont concentrés dans certains secteurs de l'agglomération. Or, il a fallu recruter des enfants dans les trois communes de l'agglomération pour des raisons politiques et donc, pour partie, en dehors des QPV. À l'intérieur de ces derniers, les enfants éligibles à Démos étant nombreux, le critère de motivation des enfants a été déterminant, conduisant à des sélections par les centres sociaux d'enfants « *bien plus faciles à gérer* » que le public habituel du travail social³⁹. À Lyon, un centre social lyonnais a voulu « *jouer totalement le jeu* » du social (enfants des QPV avec de très petits quotients familiaux). Ses IS ont été invités par les

³⁸ Les directeurs des écoles étaient certes a priori volontaires parce qu'accueillir Démos est « *très valorisant pour l'école* » selon la cheffe de projet du service éducation de la ville de Brest, mais pas forcément leurs équipes pédagogiques.

³⁹ On retrouve un résultat qui a déjà été noté dans une étude antérieure : les enfants de Démos relèvent de la fraction la plus stable et la plus intégrée des classes populaires (Picaud, 2015). Dans la mesure où l'enfant, soutenu par sa famille, doit pouvoir s'investir de façon régulière pour une durée de trois ans, les publics les plus précaires et les plus vulnérables ne peuvent pas forcément fournir un tel niveau et une telle durée d'engagement. Ainsi, des enfants en situation de handicap, placés en institution ou dans des familles d'accueil, sans domicile fixe, vivant dans des situations de très grande précarité, et qui constituent une partie importante du public du travail social, n'ont de fait pas accès à Démos.

coordinateurs du dispositif à constituer pour la deuxième cohorte, des groupes d'enfants « moins dissipés », « plus homogènes », « ne posant pas trop de difficulté », quitte à être « moins regardant sur tous les critères sociaux » selon le témoignage de l'un d'eux.

La minoration du social est également visible durant les ateliers où les IS sont cantonnés à assurer des conditions favorables à l'enseignement artistique. Leur participation concerne alors essentiellement la gestion du groupe (ponctualité, discipline, écoute, etc.) et ils expriment une forme de frustration d'être confinés à ces seules tâches. Pour les IS qui viennent de l'éducation populaire et de l'animation socio-culturelle, être réduit à une situation de « gardien » d'enfants voire de « policier » est souvent mal vécu. Pour celles et ceux qui viennent des professions historiques du travail social consistant à accompagner des personnes, ces tâches sont les parties les moins valorisantes de leur métier (Lhuilier, 2005). Dans certains ateliers à Lyon, à Toulouse ou en Guadeloupe, l'accompagnement social de longue durée des familles, l'une des missions principales du travail social, reste limitée : le temps de travail dédié et les moyens manquent, l'organisation même de leur intervention les contraignent à revoir les limites de leurs métiers. Il faut toutefois noter des expériences de mobilisation forte des IS. Ainsi, à Lyon, un groupe de travail « Familles » a été créé en 2022 par les coordinateurs de Démos, réunissant exclusivement les IS de terrain et les directeurs de centres sociaux. Un travail de collectage de chants familiaux initié par la Philharmonie a été réalisé grâce à la participation et à l'implication des seuls IS. Apprécié comme un outil de médiation leur permettant de trouver leur place dans le dispositif, il a joué un rôle important dans le rapprochement avec les familles et dans l'implication des IS dans Démos. Les acteurs du champ social ont été reconnus dans leur domaine d'expertise. Toutefois, ce travail n'a pas ou peu impacté les IA : la conduite des ateliers, la pédagogie et les répertoires joués sont restés extérieurs à ce travail de collectage. Dans d'autres ateliers, les IS parviennent à mobiliser les parents, en parallèle des ateliers, pour des activités dédiées (café des parents, ateliers éducatifs ou culturels...) sans que le lien avec les enfants et le projet artistique en tant que tel soit travaillé.

Enfin, la logique du projet, pensée avant tout par des acteurs du domaine culturel, peut parfois se heurter aux procédures, aux pratiques, et aux orientations habituelles des professionnel·les du travail social. Certains IS de Lyon ont critiqué un fonctionnement « qui ne pousse pas à l'autonomie » alors même que l'ensemble de leur activité hors Démos tend vers l'accompagnement des familles vers celle-ci. Les enfants de Démos bénéficient en effet de conditions matérielles d'apprentissage exceptionnelles (prêt d'instrument, ateliers gratuits, opportunités de concerts, de déplacements, etc.) en comparaison du parcours ordinaire en conservatoire ou école de musique, et les enfants et les parents n'en prennent pas toujours la mesure selon certains IS rencontrés. Cette façon de procéder contrevient à l'orientation dominante du travail social et de l'ensemble des politiques publiques d'insertion et d'intégration, qui reposent sur l'accompagnement des publics vers la responsabilisation individuelle (Alberola et Dubéchet, 2012). À Toulouse, certains IS ont pour leur part souligné le décalage entre la vocation sociale du projet et la faible prise en compte des familles dans l'organisation concrète des ateliers, des concerts et des déplacements des enfants. Dans certains cas, le lien aux familles, pourtant central dans l'identité professionnelle des IS, est pris en charge par le volet artistique sans mobilisation de ces derniers. C'est le cas par exemple des chœurs des parents qui sont animés par des IA en vue de la perspective de la restitution du concert. De façon générale, le cadre et les attendus de Démos imposent des contraintes, des limites dans l'exercice des métiers associés aux IS, et sont dès lors vécus comme une réduction de leurs exigences professionnelles voire de leur professionnalité, davantage que comme un élargissement de leurs conceptions du métier.

La troisième configuration est celle qui correspond le mieux à la collaboration inter-métiers : chaque type de professionnel participe à l'élaboration d'un espace commun de travail et est affecté en retour, dans la vision de son métier et de ses pratiques professionnelles. Cette forme se rencontre de façon privilégiée lorsque les structures qui accueillent les ateliers ont une expérience préalable de la collaboration inter-métiers, que les IS ont des carrières plus stables et surtout une forte appétence pour la musique comme outil éducatif. Certains ateliers de Brest, Toulouse ou Lyon, ainsi que l'orchestre de Kreiz Breizh, présentent cette caractéristique. Dans ces cas, l'arrivée de Démon a le plus souvent été sollicitée par les structures elles-mêmes et elle s'inscrit dans leur projet de manière plus large, défini en amont. C'est le cas de la MJC Prévert de Toulouse, où la volonté de développer les projets d'animation socio-culturelle de quartier et de démocratiser la pratique de la musique classique participe du projet global de l'équipement et se nourrit de l'intérêt personnel de ses salariés pour le domaine artistique et musical. C'est également le cas dans certaines écoles de Brest, où les professeurs des écoles amenés à collaborer avec des enseignants du CRR partagent un cadre commun de compréhension et de co-construction de projet éducatif, de classe et d'école : l'orchestre fait sens comme un outil au service des apprentissages scolaires (y compris en mathématiques, français, histoire, sciences...), de l'ouverture culturelle attendue dans les programmes scolaires, mais aussi de l'épanouissement et du développement de l'enfant et de la bonne ambiance dans le groupe classe. Dans l'orchestre Kreiz Breizh, les référents sociaux (animatrice théâtre, animatrice arts plastique, musicothérapeute, professeure de musique vacataire en collège ...) partagent avec les IA présents sur ce territoire un même ancrage éducatif autour des pédagogies « alternatives » à l'EN et au conservatoire, et une même appétence pour des pratiques artistiques plus ou moins amateurs. Dans ce cas, les deux types d'intervenants occupent des professions ou des positions ouvertes à la fois sur le domaine culturel et sur le domaine social/ éducatif, facilitant les ponts et la construction du monde commun.

La participation des IS aux ateliers en tant que co-apprenants avec les enfants est présente quasi-systématiquement dans ces formes de coopération interprofessionnelle. Les IS sont pleinement intégrés à la communauté des musicien·nes : ils ont alors un rôle direct de trait d'union entre enfants et IA, traduisant, reformulant, ré-expliquant aux enfants les consignes le cas échéant, passant alternativement de la situation d'apprenant à celui de coopérateur/collègue de l'IA. Par exemple, les professeur·es des écoles qui, à Brest, ont adopté cette position d'apprenants au côté des enfants, nourrissent leurs métiers d'éducateur et d'enseignant par cette position singulière. Ils motivent leurs élèves en faisant des liens entre le temps de l'orchestre et d'autres temps de la classe, partagent avec eux émulation, enthousiasme... et difficultés d'apprentissage. À ces temps d'expériences musicales et éducatives, partagées au cœur même des ateliers, s'adjoint généralement des moments plus ou moins formalisés d'échanges, de débriefing post-ateliers organisés par les structures elles-mêmes ou initiés sur des temps informels plus nombreux : autour des pratiques pédagogiques, des situations individuelles de chaque enfant à partir de points de vue différents, de la progression des apprentissages, ces rencontres facilitent une meilleure (re)connaissance du travail de l'autre et la construction de mondes communs. L'interprofessionnalité se construit alors parce que tous les acteurs impliqués sont volontairement engagés dans l'action et reçoivent une reconnaissance pour leur travail, que ce soit par une rémunération directe ou en incluant les tâches liées à leur participation dans le cadre de leur mission de travail.

1.3.3 Des mondes communs au croisement du « musical », du « social » et de l'« éducatif »

Pour finir, il faut noter que le monde commun construit dans des conditions d'interprofessionnalité n'est pas forcément identique partout : le projet Démos autorise suffisamment d'appropriations différenciées et les accords sont variables d'un orchestre voire d'un atelier à un autre. Ainsi, tout le monde ne vise pas le même « social », ni le même « éducatif », mais le monde commun se construit quand une visée partagée localement du social et de la place de la musique dans l'éducation se met en place, ce que le tableau ci-dessous permet de résumer.

		Rapport à l'éducation musicale des IA	
		La musique comme « fin » - viser la formation de « musiciens », et le « résultat » musical	La musique comme « moyen » - viser la formation de « citoyens », de « personnes », s'attacher aux processus
Rapport à la musique des IS	Attrait pour la musique classique, amateurs heureux de participer à l'orchestre	Domination du pôle artistique au détriment des ambitions sociales	Fluidité du travail interprofessionnel
	Absence d'intérêt intrinsèque pour la musique classique voire pour les arts	Absence de passerelle et cloisonnements	Domination du pôle social au détriment des ambitions artistiques

Tableau 3 : Accords et désaccords sur les visées éducatives de Démos

En Guadeloupe et dans le Kreiz Breizh, un certain accord s'est établi entre les acteurs de terrain sur un social « communautaire », où la musique a été un levier pour « être » et « faire » ensemble, mais dans des situations contrastées. En Guadeloupe, ce « social communautaire » a été pris en charge quasiment sans les éducateurs spécialisés, restés extérieurs au projet dans la mesure où les attendus de Démos étaient très éloignés de leur vision de leur métier. L'objectif partagé, porté par les IA eux-mêmes, s'est alors structuré autour de la transmission des enjeux de la vie collective (compétences sociales, valeurs de responsabilités, de discipline, d'écoute, de ponctualité, de persévérance au service du collectif), davantage que sur l'apprentissage technique de l'instrument de musique ou la performance musicale. À l'inverse, en Kreiz Breizh, les IS ont été complètement intégrés dans le dispositif, à égalité des IA et dans une relative interchangeabilité des places. Outre que la musique a joué un rôle fédérateur, et permis de partager des émotions et des expériences collectives positives, l'expérience de Démos a été le creuset d'un attachement au territoire et au groupe. IA et IS se fréquentaient parfois auparavant dans la vie culturelle et musicale locale, mais ils ont intensifié leurs relations dans des temps de convivialité débordant le dispositif : repas partagé, sorties au pub, entrecroisement dans les fêtes locales, etc.

À Brest, c'est plutôt un social « éducatif » autour duquel l'accord a pu, à certains moments et dans certaines écoles, se réaliser. Professeur·es des écoles et du CRR, experts de la pédagogie (« plutôt individuelle » *versus* « plutôt collective ») ont pu adhérer à une conception scolaire et éducative du projet centrée sur l'acquisition par les élèves, de compétences de jeunes musicien·nes (savoir, technique, progression) en plus des compétences transversales (confiance en soi, persévérance, attention), et portés par le fait que Démos apporte un « projet culturel de qualité à des publics qui en sont trop souvent exclus » selon les termes d'un directeur d'une école classée REP. Le volet social s'est alors fondu dans le prisme des institutions éducatives. C'est toutefois là où les uns et les

autres cherchaient un peu de distance et de liberté par rapport à leur institution respective, et notamment par rapport à la forme scolaire (Vincent, Lahire, Thin, 1994) que la rencontre a été la plus harmonieuse et que le « *choc des cultures professionnelles* » a été dépassé en même temps que la « *méconnaissance initiale des publics* » par les professeur·es du conservatoire a été comblée, comme l'indique une cheffe de projet du service éducation de la ville de Brest.

À Toulouse et à Lyon, le social est resté plus souvent du côté du « lien social » pour les IS, une approche qui n'était pas toujours partagée par les IA. L'intégration et les interactions entre IS, attachés à des structures d'action sociale partenaires (Centre sociaux, MJC, etc.) et les IA ont donc été variables, fortement dépendantes de la bonne volonté culturelle des acteurs. Le cloisonnement s'est donc pour partie maintenu, les IS restant dominés dans des projets définis avant tout par le pôle artistique / musical.

La diversité de ces mondes communs est intéressante à constater dans la mesure où le dispositif autorise ces appropriations différenciées. On touche ici aux ressources et aux limites du flou des objectifs entretenus par Démos qui, nous l'avons vu, oscille sans cesse selon les contextes et les interlocuteurs entre recherche de l'excellence (maîtrise technique de l'instrument, qualité des apprentissages) et valorisation du lien social (la pratique de la musique au service d'autres finalités), entre résultat (la visée des concerts, l'acquisition d'une autonomie dans la maîtrise de l'instrument permettant de rester musicien après Démos) et processus (le plaisir pris à être et à jouer ensemble, à traverser une expérience musicale), entre « démocratisation culturelle » et « éducation populaire ».

En nous plaçant à l'échelle individuelle et en étant attentives et attentifs aux trajectoires et aux évolutions des profils des intervenant·es qui mettent en œuvre Démos, nous avons exploré le niveau micro-sociologique des transformations des écosystèmes musicaux locaux. Le dispositif, en s'inscrivant dans un mouvement plus large de diffusion d'une nouvelle norme pédagogique, contribue à renouveler les profils des enseignant·es de musique et leurs manières de travailler en enrôlant toujours plus de professionnel·les. Pour les IA, et ce malgré des résistances persistantes, prendre part à Démos permet la confirmation ou la découverte d'un intérêt pour ces pratiques pédagogiques innovantes. Les transformations s'avèrent pour certaines durables puisque les modes de faire vécus dans Démos peuvent être réinvestis dans d'autres cadres professionnels. Par ailleurs, d'autres acteurs - hors du champ artistique - peuvent se sentir autorisés à prendre part à l'apprentissage artistique, à en modifier son contenu ou sa finalité. Certes, la construction d'un « monde commun » entre IA et IS reste limitée par les asymétries structurelles entre ces deux groupes professionnels, mais elle constitue un levier tout à fait original de renouvellement des écosystèmes musicaux.

-TROISIEME PARTIE -

EFFETS ATTENDUS ET DÉBORDEMENTS DE DÉMOS SUR L'ÉCO-SYSTÈME MUSICAL LOCAL

Si Démos contribue à interroger les manières de faire et de penser des intervenant·es artistiques et sociaux, il ne manque pas non plus de questionner les équilibres locaux. Dans cette dernière partie, nous avons identifié trois échelles de transformations des cinq territoires étudiés dans cette enquête. La première touche à la façon dont Démos contribue à réorganiser l'espace institutionnel de l'enseignement de la musique, tant du point de vue de la reconnaissance institutionnelle de certaines structures que du contenu des offres de formation. La deuxième échelle de transformation est celle des politiques culturelles elles-mêmes, dont les orientations ont parfois été précisées au contact de Démos. Enfin, Démos a pu impacter une troisième dimension, celle de la « vie culturelle » dans sa globalité, identifiée comme l'ensemble des acteurs qui contribuent à animer la scène musicale locale mais aussi, et dans un sens beaucoup plus large, toutes les activités culturelles qui « débordent » les lieux et les pratiques institutionnalisées et qui contribuent à nourrir les lieux de vie et de voisinage.

3.1. LA REORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Dans son fonctionnement, Démos embarque des structures d'enseignement musical en tant qu'opérateur local du dispositif (comme à Brest ou en Kreiz Breizh) ou en tant que structures partenaires qui fournissent une grande partie du contingent des IA (à Lyon ou à Toulouse). Au-delà de la transformation de leurs pratiques pédagogiques, les effets de Démos sur l'espace institutionnel de l'enseignement musical s'observent dans le cadre de « l'après-Démos » que l'on peut appréhender de deux manières. Cet « après-Démos » concerne d'une part le devenir des enfants et la poursuite de leur apprentissage de la musique, pour celles et ceux qui souhaitent continuer au-delà des trois années du dispositif. Cet enjeu occupe rapidement les acteurs locaux (dès la deuxième année de la première cohorte). L'« après-Démos » concerne d'autre part le maintien de dispositifs, si ce n'est équivalents, en tout cas similaires à Démos et en mesure de toucher de nouveaux enfants, au-delà des deux premières cohortes et des moyens financiers et humains apportés par la Philharmonie de Paris. La prise en compte de cette deuxième dimension n'a été observée qu'à Brest, dans la mesure où c'est dans la deuxième voire la troisième année de la deuxième cohorte que la question se pose. C'est pourquoi nous traiterons, dans cette partie, essentiellement de la première dimension de cet « après-Démos », autrement dit des réflexions et des actions mises en place pour favoriser la poursuite de la musique des enfants ayant appris dans le dispositif. Celles-ci constituent un point d'observation privilégié des effets de Démos sur les structures d'enseignement artistique, qui relèvent de deux niveaux de reconfiguration : celui de l'espace institutionnel de l'enseignement musical et celui des offres de formation au sein des structures d'enseignement.

3.1.1. Une (re-)structuration de l'espace institutionnel : concurrences, mise en réseau et élargissement des structures d'enseignement musical

Au niveau institutionnel, la présence de Démos contribue à la reconnaissance voire à la labellisation de certaines structures d'enseignement musical. Dans le Kreiz Breizh, Démos a permis de mettre en lumière l'école de musique associative, son dynamisme, et

la compétence de son directeur. La labellisation de l'école par la DRAC comme conservatoire à rayonnement intercommunal est en bonne voie d'aboutir, appuyée sur trois caractéristiques, dont deux sont directement liées à Démos : l'EAC, les pratiques collectives, et la place de la musique « trad ». À la fin de la première cohorte, une cinquantaine d'enfants supplémentaires ont rejoint l'EMDTKB, renforçant encore son attractivité. Mais la présence de Démos ne suffit pas toujours à réaliser cette montée en gamme des structures d'enseignement de la musique. En Guadeloupe, Démos devait accompagner la mise en place d'un établissement public d'enseignement musical sur le territoire et permettre aux enfants de poursuivre la pratique instrumentale. Pourtant, à l'heure où nous écrivons ces lignes, il ne s'est rien passé : il n'y a toujours pas de structure publique d'enseignement musical en dehors de petites structures municipales et Démos Guadeloupe n'est partenaire d'aucune d'entre elles.

Dans d'autres cas, « l'après-Démos » a été l'occasion de mettre en avant certaines structures d'enseignement musical qui proposaient déjà des pratiques pédagogiques favorisant le collectif : ainsi, à Toulouse, les enfants de la première cohorte souhaitant continuer ont été accueillis dans des écoles de musique telles que l'Association artistique des cheminots ou les Ateliers Musicaux de Saint Cyprien, qui n'étaient pas partie prenante au départ mais qui, par leurs approches et grâce à leur localisation, ont été intégrées à la dynamique d'enseignement musical enclenchée par Démos. Dans certaines communes comme Blagnac, Cugnaux ou Muret, Démos a permis une accélération de la réflexion sur le développement musical et le renouvellement pédagogique, *via* des dispositifs tels que Gruppetto à Blagnac. Cet effet de reconnaissance des structures d'enseignement musical peut toutefois se doubler d'une forme de concurrence dans des contextes où les écoles de musique ou les conservatoires sont nombreux et sont en quête de légitimité, sur le plan artistique et/ou pédagogique. C'est le cas dans la Métropole de Lyon, où les actions entreprises pour permettre la poursuite de la pratique musicale par les enfants passés par Démos tend à renforcer les institutions les plus institutionnalisées et les plus visibles du territoire. De façon générale, la poursuite de la musique pour ces enfants valorise les structures d'enseignement artistiques qui sont déjà très ouvertes sur les méthodes pédagogiques mises en œuvre dans Démos. C'est le cas par exemple de l'école des arts (conservatoire à rayonnement communal) de Vaulx-en-Velin, qui se distingue par une approche innovante de l'enseignement musical (collectif et interdisciplinaire) faisant largement écho au fonctionnement de Démos. Cette école est présentée comme un bon exemple de l'intégration post-Démos, et son directeur est régulièrement invité à témoigner lors de comités de suivi du dispositif qui rassemblent les financeurs. Le renforcement des structures d'enseignement dominantes sur le territoire lyonnais est par ailleurs visible dans le souci que mettent les opérateurs de Démos à mobiliser le CRR dans l'accueil des enfants. Lors de la première cohorte, le CRR de Lyon avait refusé d'être partenaire du dispositif, ce qui a engendré de nombreuses difficultés pour accueillir les enfants souhaitant poursuivre la pratique. Les coordinateurs locaux et les responsables de l'Auditorium ont, dès 2021, multiplié les réunions avec la direction du CRR afin d'entamer des négociations pour l'accueil des enfants Démos dans le cycle ordinaire du CRR, par ailleurs peu ouvert aux méthodes pédagogiques alternatives valorisées par Démos. Ce travail d'arraisonnement du CRR dans Démos, et avec lui de son image en tant que conservatoire reconnu tant en France que dans le monde, a permis d'aboutir à une intégration « sur mesure » des enfants dans le cycle ordinaire : afin de répondre aux critères du CRR, l'intégration des enfants s'est faite non pas à la fin de Démos mais dès la deuxième année. Cette attention contraste avec le moindre intérêt accordé aux possibilités de poursuite dans des territoires de la Métropole de Lyon moins dotés en équipements prestigieux, comme c'est le cas de la petite commune de Décines-Charpieu où aucun travail spécifique n'a été mené pour intégrer l'école de musique associative au

dispositif. La poursuite des enfants a donc été gérée par la municipalité au niveau individuel, avec une prise en charge du coût de l'inscription par la ville.

À Brest, le CRR, pourtant cheville ouvrière de Démos, a peiné à accueillir en son sein les enfants ayant débuté leur apprentissage dans Démos en dépit de la mise en place d'un orchestre passerelle, de la négociation serrée avec l'EN (pour une poursuite de certains élèves dans des classes CHAM d'un collège), et de la tentative d'inclure dans un autre collège la professeure de musique pour organiser des ateliers/ répétition au sein même de l'établissement. Le CRR n'a pas cherché à travailler avec d'autres structures d'enseignement de la musique, écoles de musique associatives ou équipements de quartier, où une offre de cours existe et où les pédagogies auraient pu être plus adaptées. Au-delà des coûts, c'est l'autonomie insuffisante des enfants dans la maîtrise personnelle de leur instrument qui, selon l'équipe de direction du CRR, freine la continuation des apprentissages et le retour au droit commun.

3.1.2. Diversification et consolidation des filières de formation par la pratique collective

Si Démos peut renforcer des concurrences au profit des structures les plus dominantes du territoire, le territoire de Toulouse Métropole et de la Haute Garonne présente de ce point de vue une situation contrastée. Nous l'avons vu, la diffusion de la « pédagogie Démos » s'est produite à l'écart du CRR de Toulouse. Porté par l'ONCT, le dispositif s'est construit comme une expérimentation parallèle voire concurrente aux enseignements mis en place par le conservatoire. Mais cette configuration ne l'empêche pas aujourd'hui de « faire école », *via* la mise en place d'un dispositif « après-Démus » qui a permis d'accélérer la réflexion sur les modalités d'apprentissage de la musique et conduit les acteurs culturels (conservatoires et écoles de musiques) à réfléchir ensemble aux modalités d'accueil et d'accompagnement pédagogique des enfants qui souhaitent poursuivre au-delà des 3 ans. Tout au long de l'année 2021-22, une formation de leurs IM a été mise en place avec l'aide financière du CNFPT, tandis que le Département de la Haute-Garonne s'est engagé à prendre en charge les frais d'inscription des enfants post-Démus *via* la « bourse jeune musicien »⁴⁰. Dans le cadre de la CC Terres du Lauragais, un autre effet peut être observé : alors que l'école intercommunale de musique s'est tenue à l'écart de la démarche Démos et a un temps déconsidéré les pratiques d'enseignement collectives, tout porte à croire que la « démonstration par la preuve » (à savoir les résultats de l'apprentissage sur trois ans par les enfants de Démos 1) associé à des pressions institutionnelles et financières venues du Conseil départemental, a modifié quelque peu la posture de cette école qui, désormais, tient un discours plus valorisant sur les pratiques d'enseignement collectif.

Démos a ainsi des effets sur les contenus en tant que tels des offres de formation des écoles de musique, en permettant le renforcement d'une offre pédagogique innovante tant du point de vue des types d'apprentissage que des répertoires joués, tandis que de nouvelles filières d'entrée dans la musique pour les apprenants voient le jour. Dans le Kreiz Breizh, une filière spécifique « orchestre » de l'école de musique s'est ouverte à tous les apprenants (enfants et adultes) après trois ans de pratique (dans ou hors Démos). La pratique collective en orchestre est au cœur de cette formation, autour de laquelle s'articulent formation musicale et cours individuel. Si, pour l'instant, les participants constituent un groupe très homogène, il faudra y inclure les participants de la deuxième

⁴⁰ Créée par le Conseil départemental pour permettre aux enfants de familles à faibles revenus d'accéder aux écoles de musiques, cette aide s'adresse aux jeunes de moins de 18 ans qui résident en Haute-Garonne et dont le quotient familial CAF de leur foyer fiscal n'excède pas 640. Ils doivent s'inscrire dans le cursus complet d'une école de musique reconnue par le schéma départemental haut-garonnais de développement des enseignements artistiques. Cf. <https://www.haute-garonne.fr/aide/bourses-aux-jeunes-musiciens>

cohorte de Démos en 2024, avec les difficultés liées à l'hétérogénéité. En Guadeloupe, la constitution d'une telle filière, appelée de leurs vœux par les initiateurs de Démos sur l'archipel, ne s'est toutefois pas concrétisée, aucune structure musicale locale n'ayant repris le relais. Les passerelles n'ont pas pu se construire dans l'après-Démos : outre une offre d'enseignement trop peu nombreuse, les enfants ne sont pas suffisamment autonomes dans leurs apprentissages, selon les IM. Le problème du coût (pris en charge dans le cas toulousain par le Conseil départemental) est resté prégnant dans le cas de l'orchestre Cap Excellence, les familles n'ayant pas les ressources pour assurer les cours, l'entretien des instruments, voire le déplacement. Par ailleurs, certains instruments de l'orchestre n'existent pas (ou plus) sur le territoire, et/ou ne peuvent pas être accordé/entretenu, ce qui rend impossible la poursuite de leur apprentissage au-delà de Démos. Ce cas limite pose plus généralement la question de la cohérence et de la viabilité de l'ensemble de « l'écosystème » de la musique classique sur les territoires d'accueil de Démos, qui ne peut se résumer malheureusement à la seule bonne volonté pédagogique de la Philharmonie et de quelques acteurs locaux.

3.2. UNE TRANSFORMATION EN TROMPE-L'ŒIL DES POLITIQUES CULTURELLES ?

La diffusion d'une « nouvelle » manière d'enseigner la musique classique, en même temps que les liens que Démos a contribué à nouer entre professionnel·les de la culture et travailleur·se·s sociaux, affectent non seulement les structures d'enseignement artistique mais tendent aussi à modifier les politiques culturelles elles-mêmes, en favorisant une certaine transversalité entre les secteurs et les équipements.

3.2.1. Au service du *statu quo* : instrumentalisation et opportunisme politique

À Lyon ou à Brest, Démos a permis l'approfondissement de politiques culturelles déjà bien engagées, notamment en ce qui concerne l'EAC. Sur le territoire brestois, des liens antérieurs avaient été établis avec le Projet Éducatif et Citoyen⁴¹. Démos s'inscrit ici dans la stratégie de labellisation « 100% EAC »⁴², obtenue en novembre 2022 : « *Une reconnaissance de son action pour l'accès à la culture des enfants et des jeunes brestois* » selon la communication du service culturel de la municipalité, dans laquelle Démos est présenté comme un des exemples phares⁴³. La ville de Lyon a également mobilisé sa participation au dispositif pour obtenir ce label « 100% EAC », dont l'un des critères principaux est le nombre d'enfants touchés par ces dispositifs d'enseignement. Si Démos ne suffit pas à lui seul à permettre cette labellisation, il renforce apparemment une démarche volontariste déjà existante. Dans ces deux villes, Démos s'est en tout cas fondu dans une stratégie culturelle déjà bien établie en matière d'éducation et d'action culturelle, mais il n'a pas contribué à un changement de référentiel.

À Toulouse Métropole et en Haute-Garonne où le dispositif a été pensé au départ pour servir au rayonnement de l'ONCT, Démos est venu s'ajouter à d'autres dispositifs tels que *Play Music* ce qui a renforcé l'impression d'un flou voire d'une absence de stratégie culturelle de la municipalité de Toulouse, voire d'une mise en compétition entre les opérateurs. Ce flou s'exprime notamment dans le fait que certains professionnel·les de la culture qui officient dans les Centres culturels se sont révélés peu enthousiastes à l'égard

⁴¹ Le Projet Éducatif et Citoyen « Grandir à Brest » est la feuille de route de la politique éducative brestoise : il « *vise à réduire les inégalités et à développer l'épanouissement et la réussite de toutes et tous* ». Impulsé depuis 2004, un de ces volets nommé « Grandir en culture » intègre l'enjeu de l'exploration et l'incitation à diversifier les activités sportives et culturelles. <https://brest.fr/brest-ville-et-metropole/grands-projets/bien-vivre-ensemble>

⁴² <https://www.culture.gouv.fr/Demarches-en-ligne/Par-type-de-demarche/Appels-a-projets-candidatures/Label-100-EAC>

⁴³ <https://brest.fr/actualites/brest-soigne-lacces-la-culture-0>

d'un dispositif qui leur a été imposé et dont ils ne partagent pas forcément les orientations « sociales », tandis que des acteurs socioculturels (MJC, centres sociaux, etc.) ont au contraire vu dans Démos une opportunité inégalée de mobiliser des moyens importants au service des habitants des QPV. Cette situation tend ici à reproduire voire à renforcer les clivages professionnels, institutionnels et idéologiques entre « culturel » et « socioculturel » au sein de la municipalité. De ce point de vue, Démos ne semble pas bousculer les équilibres politiques, ni même favoriser l'élaboration d'une politique culturelle métropolitaine cohérente. Et si le dispositif a sans doute permis à la ville de Toulouse et au Département de la Haute-Garonne de se rapprocher, en dépit de leurs divergences politiques, ce partenariat ne déborde pas le périmètre étroit de l'accompagnement des enfants impliqués dans le dispositif.

Un constat comparable peut-être fait en Guadeloupe, où les politiques culturelles de Pointe-à-Pitre et de la communauté d'agglomération Cap Excellence demeurent introuvables. À l'origine, le projet Démos était adossé au projet de réouverture du Centre des Arts de Pointe-à-Pitre, un équipement qui aurait permis de structurer, de coordonner et de centraliser les politiques d'enseignement artistique sur le territoire. Mais ce centre est fermé depuis 2008 : sa construction a été interrompue pour des raisons financières, et le bâtiment est squatté par un collectif d'artistes depuis juillet 2021. Dans ce contexte, les politiques culturelles s'appuient principalement sur des projets ponctuels qui, à l'image de Démos, permettent de combler le déficit budgétaire mais aussi stratégique des collectivités. À ce titre, Démos apparaît moins comme un élément structurant des politiques culturelles locales que comme un « cache-misère » : quand bien même il favorise une réflexion sur l'enseignement de la musique en Guadeloupe, ce dernier reste porté par des acteurs dispersés et finalement peu soutenus.

3.2.2. Au service du développement culturel local ? L'exemple du Pacte de développement culturel de territoire de la CCKB

Sur certains territoires, l'approche pédagogique valorisée par Démos suscite néanmoins un réel intérêt de la part des élus et de certains acteurs culturels, qui y voient un levier au service du développement culturel. De l'avis même de l'élue chargée de l'animation socioculturelle à Toulouse, Démos a été un véritable « *déclencheur* » en lui permettant notamment de légitimer le rôle des centres socioculturels dont elle a la charge - et qui ont d'ailleurs été récemment rebaptisés centres « culturels ». À ce titre, Démos s'inscrit dans le référentiel de démocratisation des grandes œuvres qui reste privilégié par la ville, et le rapprochement entre travail social et artistes doit servir la légitimation d'un socioculturel entièrement dévolu à l'action culturelle. Au-delà, le dispositif a permis à cette élue de se familiariser avec les financements croisés État-collectivités, à l'image de la Micro-Folie qu'elle est parvenue à implanter dans un QPV au Nord de la ville.

Mais c'est dans le *Kreiz Breizh* que Démos semble avoir contribué le plus à l'accélération de la structuration d'une stratégie culturelle locale, dans la mesure où Démos a conféré à la CCKB une visibilité et une légitimité lui permettant d'engager l'ensemble de ses partenaires dans un *Pacte de développement culturel de territoire*, pour une durée de 4 ans. Ce pacte a été signé en juin 2022, le jour d'un concert de Démos auquel l'ensemble des partenaires étaient invités par la CC : le Département des Côtes d'Armor, la Région Bretagne et l'État. Il a été rédigé de manière à « *réconcilier* » (sic) l'approche de la démocratisation culturelle valorisée par la DRAC, et celle des droits culturels en phase avec les objectifs de la Région Bretagne. En toile de fond, l'EAC est l'autre grand référentiel de cette charte de coopération, en mesure de fédérer tous les échelons politiques et dont Démos est une illustration exemplaire. Au final, ce pacte atteste, accompagne et accentue le mouvement d'institutionnalisation et de

professionnalisation du champ culturel en cours sur le territoire : il s'agit de mieux structurer les politiques culturelles, de les animer et de fédérer les acteurs, via notamment, le recrutement par la CCKB d'une chargée de mission. Une étude de faisabilité a par ailleurs été lancée pour la construction d'un équipement communautaire dédié à la programmation et à la diffusion du spectacle vivant, avec une salle accueillant des grandes formations d'orchestres et une jauge importante. En démontrant la capacité d'un projet « parisien », fondé sur la démocratisation de la musique classique, à s'articuler avec les esthétiques locales, tout en faisant vivre les « droits culturels » des habitants du territoire, Démos se présente ici non seulement comme une ressource, mais comme un allié d'une nouvelle approche des politiques culturelles, à l'écoute des demandes locales.

3.3. LES DEBORDEMENTS SUR LA VIE CULTURELLE

Dans une première acception, la vie culturelle peut être appréciée au sens strict de vie artistique et identifiée *via* les équipements, les artistes et les programmeurs labellisés par les pouvoirs publics. Elle rejoint ici la notion de scène musicale, entendue comme réseau de coopération identifié publiquement autour d'un style professionnel collectif et d'un ancrage territorial (Bennett, Peterson, 2004)⁴⁴. Mais la structure de Démos, dans sa philosophie comme dans son organisation, ne permet pas nécessairement sa pleine intégration dans les scènes musicales et/ou pédagogiques qui lui sont adjacentes : la verticalité de sa mise en œuvre laisse en effet peu de place aux échanges et à la réciprocité entre les acteurs locaux de cette vie culturelle. Toutefois, nous avons constaté une influence indirecte du dispositif, en mesure de nourrir des démarches individuelles ou collectives et qui ne relève pas forcément de ses objectifs affirmés.

3.3.1. Les rendez-vous manqués de Démos : une verticalité qui néglige la diversité des ressources territoriales

Le projet Démos s'inscrit dans l'approche traditionnelle des politiques culturelles françaises qui, depuis Malraux, établissent une distinction oppositionnelle entre les « grandes œuvres » et les cultures dites « populaires ». L'identification d'une culture « légitime » ou « savante », incluant la musique classique, procède ici d'une démarche normative et d'une définition des politiques culturelles par le haut. Elle suppose de distinguer des publics « profanes », définis par les insuffisances et les manques que leur confèrent leurs conditions, et par leur éloignement vis-à-vis de la culture légitime (Dubois, 2003 : 24)⁴⁵. La démocratisation culturelle repose de ce point de vue sur une hiérarchisation culturelle à la fois élitiste et ethno-centrée effectuée au sein des institutions culturelles. Certes, ces postures ne sont pas forcément partagées par les concepteurs de Démos, qui ne se reconnaissent pas dans cette critique d'une « *posture surplombante* » (Delebarre, 2019 : 30) émanant de la sociologie⁴⁶. Reste que la musique

⁴⁴ Notons ici que ces scènes musicales, au sein desquelles s'insère ou non Démos, ont été profondément bousculées au premier trimestre 2020 par la crise sanitaire. Si les orchestres Démos n'ont pas été épargnés (le concert de l'orchestre Cap Excellence, prévu à la Philharmonie de Paris, n'a pas pu avoir lieu ; la rencontre entre les orchestres de Brest et du Kreiz Breizh a été interrompue...), ils ont toutefois bénéficié d'une continuité de moyens alors même que le secteur reste aux prises avec une conjoncture délicate. Le regard porté sur les ramifications de Démos au creux de ces mêmes scènes est donc à appréhender dans le contexte de ces enjeux sectoriels.

⁴⁵ La notion de « culture légitime » désigne l'ensemble des pratiques culturelles considérées comme les plus valorisées et les plus prestigieuses au sein d'une société donnée. Pour Pierre Bourdieu (1979), la culture légitime est en grande partie le résultat des rapports de pouvoir et des hiérarchies sociales qui structurent la société. Elle est également le fruit d'une construction historique et culturelle, et évolue en fonction des contextes sociaux et politiques.

⁴⁶ Dans l'ouvrage collectif consacré à Démos qu'il a co-dirigé avec Denis Laborde, Gilles Delebarre développe une conception élargie de la musique classique, censée désigner l'ensemble de la musique occidentale du XVII^e siècle à nos jours, et qui doit être abordée sous le prisme de l'orchestre symphonique. À ce titre, il s'agit d'assumer la transmission, dans le cadre de Démos, d'un « *patrimoine de l'humanité* » au même titre que le muwashsha du Proche-Orient ou du Tari saman de Sumatra (Delebarre, 2019 : 30-31). Voir du gwoka guadeloupéen ou du fest-noz breton ? Dans le même ouvrage, l'ethnomusicologue Estelle Amy de la Bretèque (2019 : 111)

dite classique n'est pas tout à fait une musique comme les autres. Autrefois qualifiée de « grande musique », elle est un marqueur social associé à la bourgeoisie et à l'Occident européen, et plus encore aux classes supérieures cultivées des générations anciennes⁴⁷. Aller à l'opéra ou suivre des cours de violon au conservatoire reste perçu comme élitiste, beaucoup plus que de se rendre à un concert de rap ou de jouer dans un groupe de rock - alors même que, d'un point de vue purement financier, les prestations des grands orchestres sont souvent bien plus accessibles. Ces enjeux de légitimité et de reconnaissance sont récurrents lorsque l'on s'attache à observer la perception de Démos par les autres composantes des scènes musicales locales. Ils sont particulièrement importants s'agissant de la musique classique, dans la mesure où son public privilégié vieillit et ses pratiques culturelles déclinent (Lombardo et Wolff, 2020), ce qui interroge la simple survie de certains gros équipements culturels comme les opéras ou les auditoriums, et de leurs orchestres. Ainsi, la plupart des lieux de diffusion déplorent le vieillissement du public, de même que la désertion des salles, et tous tentent de mettre en place des actions visant à renouveler le public : partenariats avec d'autres institutions, théâtre, cinéma, écoles, action culturelle d'utilité sociale visant à amener la musique autre part, baisse des tarifs, abonnements et tarifs préférentiels pour les moins de 28 ans, etc.

Démos s'inscrit clairement dans cet enjeu de sauvegarde de la musique classique et de sa diffusion plus large dans l'espace social, afin d'en assurer la pérennité et le rayonnement. Cet objectif est toutefois mis en place de façon variable d'un orchestre à l'autre et d'un atelier à l'autre. Une partie du champ artistique/culturel a d'abord tendance à disqualifier cette prétention à la démocratisation de la musique classique. Dans des territoires comme la Bretagne, marqués par une certaine défiance historique à l'égard du projet assimilationniste de l'État républicain, l'arrivée de Démos a pu être perçue comme la marque d'une « colonisation » d'un nouveau genre, *via* un dispositif conçu pour « porter la bonne parole dans les quartiers » où il conviendrait « d'expliquer ce qu'est la vraie musique », selon les mots d'un directeur d'une école de musique associative de Brest. Mais une partie du champ social valorise au contraire l'idée que la musique classique participe d'un patrimoine commun. Sur le territoire de Toulouse Métropole et du département de la Haute-Garonne, l'objectif poursuivi par l'ONCT d'élargir son public et d'augmenter son rayonnement à l'échelle du département a été pour partie relayé par les équipements de quartier. En se référant à l'éducation populaire, le directeur de la MJC Prévert à Toulouse considère ainsi le partenariat avec la Philharmonie comme une « chance » et évoque le rayonnement que celle-ci confère à sa structure : il évoque la notion de « prestige » que confère la pratique de certains instruments (violon, violoncelle, etc.) pour les habitant·es, et la manière dont celle-ci contribue à former une « image positive du quartier ». En centre-Bretagne, l' élu qui a porté le projet Démos y voit pour sa part un vecteur de moyens et de légitimité permettant de faire rayonner le Kreiz Breizh et « l'excellence culturelle » qui s'y déploie, contre-attaquant de la sorte le regard misérabiliste porté sur ce territoire excentré.

La force de Démos est ainsi de concentrer des moyens importants autour d'une esthétique musicale et d'un opérateur. Mais il le fait parfois au détriment d'autres initiatives locales déjà à l'œuvre sur les territoires. Ainsi, dans le territoire lyonnais où une multitude de structures et de professionnel·les de l'enseignement, de la production et de la diffusion de la musique classique cohabitent, le dispositif est resté peu attentif à l'expertise des partenaires locaux, écoles de musique, structures d'enseignement, etc. Ainsi, certains choix de pupitres, d'instruments ou de répertoire ont été faits sans prendre

résume l'enjeu de ce travail de définition : « Définir l'orchestre symphonique occidental et ses instruments comme l'une des manières de faire de la musique suggère d'emblée que la musique 'classique' est une musique du monde parmi d'autres ».

⁴⁷ Une grande enquête nationale sur le public des orchestres commandée par l'Association Française des Orchestres montre pourtant que plus de 48% des publics n'appartient pas aux catégories socio- professionnelles supérieures (Zunigo et Wolff, 2015).

en compte l'existant, s'inscrivant parfois en décalage avec les réalités locales et réduisant les possibilités de collaboration extérieure. De façon similaire, le travail de collecte de patrimoine musical des familles n'a pas réellement affecté la direction artistique du projet - elle n'avait d'ailleurs pas vocation à le faire. Dans la plupart des orchestres, les choix du répertoire musical joué ont été élaborés en amont par l'équipe resserrée de Démon, en lien avec la Philharmonie, puis imposés aux orchestres sans partir du terrain et de ce qui fait sens pour les acteurs.

Pendant toute la durée du projet, les efforts tendent à se concentrer vers la construction d'un collectif, d'un groupe uni et fonctionnel, comportant une identité propre et un but commun. À l'issue de leurs trois années de fonctionnement, les orchestres Démon laissent alors l'impression de former des systèmes plus ou moins autonomes au sein des écosystèmes musicaux dans lesquels ils évoluent. Ainsi, à Toulouse comme à Brest, la diversité de l'offre musicale locale ne s'est pas répercutée dans Démon. À Brest, une porosité existe pourtant entre le conservatoire et d'autres structures spécialisées dans d'autres esthétiques, à travers des partenariats plus ou moins formalisés. Or, certains intervenant·es de Démon issus de ces structures partenaires du conservatoire ont déploré le fait que le dispositif ne s'insère pas suffisamment dans ce qui était déjà à l'œuvre sur le territoire (partenariats, projets culturels en cours, etc.). Ainsi, plusieurs enseignant·es du CRR ont exprimé leur réticence à se dispenser de la partition, alors même qu'elle est un marqueur fort du cahier des charges de Démon. Devoir travailler sans a généré chez certain·es des tensions fortes, autant par la remise en question de la pertinence de leur modèle pédagogique que par le bousculement de leurs habitudes de travail. Pourtant, la scène brestoise avait à disposition toutes les ressources qui auraient permis à ces enseignant·es de dépasser ce blocage : quatre autres écoles de musique, spécialisées dans d'autres répertoires, citent précisément la transmission orale comme composante fondamentale de leur propre modèle pédagogique, la partition – ou toute autre forme d'annotations – pouvant survenir dans leurs méthodes mais dans un deuxième temps, comme un aide-mémoire plus que comme support. L'une de ces écoles est même spécialisée dans la formation continue des musiciens professionnels et professeurs de musique à la transmission orale. À Toulouse, l'ONCT s'est appuyé sur son propre « écosystème », une situation qui a semble-t-il freiné les collaborations et l'ouverture à d'autres esthétiques. Démon Toulouse-Haute Garonne demeure en effet centré sur les savoirs et savoir-faire propres à l'ONCT. Dans ce contexte, le recours aux « traditions orales » n'est pas convoqué, alors même que la ville abrite en son sein de nombreuses associations ou organisations qui pourraient utilement collaborer, à l'image du COMDT (Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles). Dans ces deux cas, Démon se distingue et se singularise face à l'abondance et à la variété de l'offre musicale locale, limitant les porosités artistiques entre les différents genres musicaux et les différents acteurs en présence sur le territoire. Dans les territoires moins institutionnalisés comme dans le Kreiz Breizh, la nécessité de mobiliser des ressources diversifiées pour pallier le manque de moyens humains a au contraire eu un effet centralisateur sur les orchestres, qui prennent en charge des espaces vacants de l'action culturelle. L'école de musique porteuse de Démon Kreiz Breizh a intégré de nouveaux enseignants et de nouveaux instruments sur le territoire. Cette école a accru son rôle moteur d'action culturelle, son attractivité et sa visibilité, a étendu son champ d'action et de compétence.

La Guadeloupe apparaît de ce point de vue comme un cas limite, si l'on considère que la plupart de ses acteurs nourrissent une grande défiance à l'égard du modèle de la démocratisation culturelle. Certes, la musique classique européenne est pratiquée depuis longtemps sur ce territoire, mais son public demeure très restreint : ce genre musical n'appartient pas à la culture légitime locale, et reste teinté d'exotisme. Ainsi, les coordinateurs locaux ont exprimé certaines réticences au cours de la première année à

l'égard d'une approche pédagogique et d'une direction artistique jugées « *très occidentales* ». Ces derniers n'ont pas été associés au premier recrutement des intervenant-es, et certains choix se sont révélés peu adaptés, comme celui d'une intervenante en danse, originaire d'Europe et largement étrangère aux cultures et danses locales, alors qu'elle devait travailler avec les enfants sur une approche corporelle de la musique. Dans ce contexte, la verticalité décisionnelle du dispositif a dû être repensée, et si elle a été assouplie ici et là, c'est bien souvent au prix de discussions, de tensions et de conflits entre la direction nationale du projet et les coordinations locales.

3.3.2. Les débordements immédiats : alliances et hybridations

Démos participe à élargir le rayonnement de la musique classique et de son public, en particulier dans les territoires où le dispositif est porté par des institutions culturelles prestigieuses (conservatoires régionaux, orchestres nationaux, Philharmonie, etc.). Dans les territoires au sein desquels la musique classique et les institutions dédiées sont moins présentes, les orchestres se sont davantage distanciés de ce modèle. En Kreiz Breizh, l'objectif de démocratisation a été porté par des acteurs relativement éloignés des centres de production et de diffusion de la musique classique, mais qui se reconnaissent parfois dans l'enjeu partagé de sauvegarde et de diffusion d'un patrimoine musical et culturel. Le coordinateur du festival Fisel⁴⁸ perçoit ainsi des problématiques communes aux répertoires savants, associés à la musique classique, et aux répertoires populaires, de tradition orale, associés à la musique trad, prégnants en centre-Bretagne. Selon lui, ces répertoires feraient face à des formes comparables de dépréciation et de non-reconnaissance de la part des médias généralistes, qui leur préfèrent des esthétiques perçues comme plus contemporaines. À ce titre, la volonté de Démos de préserver et de valoriser la musique classique participerait finalement d'une forme de « démocratie culturelle », où toutes les formes d'art et de culture sont appréhendées comme des contributions à la richesse culturelle. Si le répertoire classique préexistait déjà sur le territoire (avec en particulier le festival Klasik porté par l'EMDTKB et qui souffle cette année sa dixième bougie), Démos a nettement renforcé ses opportunités de pratique comme de diffusion, tout en s'ouvrant aux musiques traditionnelles bretonnes. Les musiciens proches de cette esthétique participent aujourd'hui à faire vivre la musique classique sur leur territoire, et se produiront en 2023 dans le cadre de ce festival.

Au-delà, des formes d'hybridation musicale sont présentes au sein de différents orchestres comme en Kreiz Breizh ou en Guadeloupe, mais leurs effets sur les scènes locales n'ont été observés que dans le second territoire, où le chef d'orchestre de Démos Cap Excellence a formé un groupe éphémère, *Symphonie Ka*, mêlant musique classique occidentale, jazz caribéen, musiques cubaine et antillaise. Il s'est produit en concert gratuit organisé en plein air à l'occasion de la fête de la seconde abolition de l'esclavage en 2022. Cette approche musicale, inspirée de l'expérience Démos et plus généralement de l'orchestration symphonique, explore des passerelles entre la musique classique et différents genres musicaux locaux, en mobilisant un cadre d'expérience associé aux esthétiques locales : les musicien·nes conviés (reconnus pour leur contribution au *gwoka* et au jazz caribéen), la disposition scénique (adaptée aux instruments en présence, et notamment les tambours), le lieu du concert, l'éclairage multicolore et dynamique de la scène, le choix du répertoire joué (issu d'arrangements de musiques locales pour orchestre symphonique et tambours), la présence de groupes de jazz et de *gwoka* (figurant en

⁴⁸ Le Festival Fisel (« fête » ou « célébration » en breton) a été créé en 1970 par un groupe de passionnés de la culture bretonne. Il a pour but de promouvoir la musique traditionnelle bretonne et de préserver le patrimoine culturel de la Bretagne. Les festivités comprennent des concerts, des concours de danse et de musique, des ateliers de musique et de danse, des défilés et des animations pour les enfants. Depuis sa création, le festival est devenu l'un des événements culturels les plus importants de la région du Kreiz Breizh et attire chaque année des milliers de visiteurs. <https://www.fisel.org/index.php/la-fiselerie>

première et dernière partie de ce concert) ou encore la gratuité, forment un dispositif d'agir culturel (Arnaud, 2018) qui ne correspond ni aux formes de médiation habituelle de la musique classique, ni aux rituels du concert classique. C'est pourtant dans cette médiation, dans le chemin parcouru entre l'œuvre et son public, que s'établit le lien entre le genre musical et les cultures qui lui sont associées (Boisvert, 2013 ; Heinich, 2004). En ce sens, si ce type de dispositif participe à accroître la visibilité de la musique classique sur la scène musicale locale, il n'intègre en fait que peu d'éléments de la culture et des rituels qui l'accompagnent. À ce titre, il permet certes de favoriser une diffusion plus large de l'esthétique de la musique classique, mais il ne permet pas d'en démocratiser la culture, en termes de style de vie, d'écoute et de capital⁴⁹.

De façon générale, les enfants formés par Démos n'ont pas accompli les rituels initiatiques communs et spécifiques aux musicien·nes du classique (apprentissage de la musique écrite avant ou en parallèle de la pratique instrumentale, auditions et évaluations régulières, certification, accès graduel et mérité aux scènes et aux opportunités de collaboration et de représentation, etc.). Ils n'ont pas acquis non plus les connaissances élémentaires de la culture classique européenne, ce que l'ethnomusicologue Bruno Nettl (2004) appelle la « mythologie » de cette pensée musicale : les grandes figures de cette culture (essentiellement des compositeurs), leurs représentations et leurs hiérarchies, les moments et les lieux marquant l'évolution du style musical, les symboles et les valeurs, l'organisation et la structuration du secteur, mais aussi les visions de l'histoire et des sociétés qui expliquent l'état de l'art actuel et produisent des normes et des codes à respecter. À l'issue des projets Démos, les IM les mieux intégrés au domaine classique sont aussi ceux qui adoptent le plus de stratégies de distinction au sein d'une offre locale variée, tandis que les novices (enfants et adultes participant à Démos) restent largement étrangers à cette culture musicale, ce qui limite à la fois leur appropriation de cet univers culturel mais aussi leur intégration et leur participation en tant qu'apprentis musiciens de classique, et donc, les possibilités de prolongements artistiques.

3.3.3. Les débordements périphériques : les effets inattendus de Démos

La vie culturelle peut être appréhendée de façon beaucoup plus large que la seule vie artistique ou même musicale, dans un sens plus anthropologique, tel qu'il est défendu par les textes internationaux relatifs aux droits culturels (Déclaration des droits de l'Homme, 1948 ; Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels, 1966 ; Déclaration Universelle sur la Diversité Culturelle, 2001). La capacité de transformation de Démos peut ici être mesurée à l'échelle des lieux de vie : le quartier, le village, la communauté, que Démos affecte non seulement en termes de transmission artistique, mais aussi en termes de lien social, voire de participation démocratique. De ce point de vue, une autre manière d'envisager la capacité de Démos à influencer la vie culturelle est de cerner dans quelle mesure ce dispositif peut servir de levier à la participation des habitant·es, envisagée ici comme leur capacité à prendre part à la vie démocratique et citoyenne de leur lieu de vie. On touche ici aux effets non-désirés ou impensés de Démos, dans la mesure où cet aspect ne fait pas partie ni des objectifs immédiats de ses concepteurs ni de son cahier des charges. Pour autant, certains acteurs n'hésitent pas à faire de Démos le véhicule de leur projet d'équipement ou de territoire en faveur d'une meilleure implication des habitants dans les décisions qui les concernent.

À Toulouse, les animateurs de la MJC Prévert œuvrent pour que le partage et l'échange culturel soient réciproques, à travers le choix de certaines musiques étudiées ou encore à

⁴⁹ On peut rapprocher cette démarche de celle usitée dans le cadre des soirées Yellow Lounge, créées en 2001 dans les clubs berlinois par le célèbre label de musique classique Deutsche Grammophon, et qui a essaimé depuis dans plusieurs autres villes dans le monde (Arnaud, 2015).

travers des écoutes d'œuvres choisies et amenées par les enfants lors des ateliers au sein des structures. Les enfants sont incités à utiliser les instruments pour accompagner des chansons qu'ils ont eux-mêmes choisies, à répéter des pas de danse qu'ils ont appris ailleurs (en famille, entre copains, vus sur internet...), à chanter collectivement des musiques apprises dans les familles, à l'école ou avec leurs groupes de pairs. Les ateliers sont organisés de manière à pouvoir donner des temps d'expression aux enfants qui présentent, chantent et jouent d'autres musiques. Dans ce cadre, « *la posture proactive de l'animatrice de l'espace de vie sociale* », selon les mots du directeur de la MJC, se révèle essentielle dans la mesure où cette dernière est très présente lors des rendez-vous Démos organisés à la MJC. En incitant les parents à rester sur place durant les ateliers des enfants, en les invitant à découvrir les lieux et en leur indiquant des services et des activités qui pourraient les intéresser, elle a par exemple pu travailler sur l'accès aux droits avec le père d'un enfant inscrit aux ateliers Démos, tandis qu'une autre mère fait désormais partie du Comité local d'animation qui permet aux habitants d'orienter et d'organiser certaines activités à l'échelle de l'équipement. D'autres enfants se sont inscrits à des ateliers dessin ou musique proposés par la MJC. Démos joue ici un rôle important, qualifié de « *déclencheur* » par le directeur de la MJC, pour familiariser les familles aux offres de la MJC et les impliquer dans son fonctionnement.

Ailleurs, Démos a pu permettre de resserrer les liens entre acteurs locaux, mais également inspirer de nouveaux partenariats. À Brest, l'école de Pen-ar-Stréat, qui a participé à Démos de 2017 à 2020, a souhaité poursuivre un travail d'apprentissage de la musique pour ses élèves et d'ouverture sur le quartier au moyen de nouvelles aventures musicales. Son équipe a impulsé la création d'un projet musical en se rapprochant du centre social local, avec à terme l'objectif de créer une fanfare de quartier. Un nouvel espace de pratique collective s'est construit, mêlant chant et *batucada* dans l'école, ateliers parents/enfants de *batucada* au centre social, organisation de concerts sur le quartier, etc. Il s'agit d'un projet d'animation culturelle à vocation sociale, qui conserve un objectif de formation de musiciens. Le « Pen Ar Band » figure d'ailleurs, lors de l'écriture de ces lignes, parmi les finalistes du 11ème Prix de l'Audace artistique et culturelle, récompensant des initiatives d'éducation artistique et culturelle « *en faveur de l'accès des jeunes aux arts et à la culture* »⁵⁰. Si le répertoire classique s'estompe dans ce projet, il ne disparaît pas totalement du territoire : il ressurgit quand l'école Pen-ar-Stréat et le centre social invitent les écoles Ferdinand Buisson et Kerbernard⁵¹ à participer à un dispositif des Concerts de Poche⁵². Les enfants de ces écoles ainsi que les habitants du quartier ont ainsi pu prendre part à des ateliers de pratique musicale durant une semaine avant de se produire en mars 2023 en première partie d'artistes de renommée internationale au sein du centre social - comme chaque année depuis 2019, lorsque la situation sanitaire l'a permis. En favorisant l'interconnaissance entre structures scolaires, sociales et d'enseignement musical, Démos joue ici un rôle de conciliateur : le CRR, opérateur local de Démos, soutient le projet de Pen Ar Band en mettant à disposition du projet un musicien intervenant titulaire du DUMI, ainsi que deux enseignantes de chant choral ; et il reste impliqué dans la conception de projets qui s'inscrivent dans la continuité de Démos. Au-delà, le directeur du CRR et des directeurs et professeur·es des écoles se sont retrouvés un soir d'avril 2023 pour réfléchir à la manière dont les partenariats pouvaient être prolongés sans la Philharmonie. L'interconnaissance construite dans Démos produit ainsi de nouvelles opportunités et fédère des volontés de poursuivre des expériences collectives autour de la musique. Celles-ci risquent toutefois de se heurter à

⁵⁰ <https://www.education.gouv.fr/prix-de-l-audace-artistique-et-culturelle-12467>

⁵¹ Qui ont pour leur part participé à la seconde cohorte de Démos.

⁵² Porté par l'association nationale du même nom, Les Concerts de Poche ont pour mission de « *créer du lien social entre les habitants, les artistes et les institutions, grâce au levier de la musique classique, lyrique ou du jazz* », en organisant des ateliers et concerts de musique classique, lyrique et jazz, en partenariat avec les acteurs de chaque territoire. <https://www.concertsdepoche.com/>

des limites financières, laissant en suspens la question de savoir comment les politiques culturelles locales peuvent, à l'avenir, continuer à soutenir ces envies nées de Démon.

En Kreiz Breizh, territoire où la culture et les pratiques culturelles sont le ferment d'un « *entre-nous* » (selon l'expression d'une IS), l'un des enjeux du *Pacte de développement culturel* est de proposer une forme originale et ambitieuse de mise en œuvre des droits culturels, envisagés comme un « antidote à la dépossession culturelle » (Arnaud, 2023). De fait, il existait un risque que l'intervention artistique s'autonomise et se professionnalise, et renforce finalement les écarts entre offre et demande, artistes et publics, professionnel·les de la culture et populations récipiendaires, alors même que Démon a agi comme un accélérateur d'une dynamique d'institutionnalisation déjà à l'œuvre sur le territoire. En contrepoint, le pacte entend garantir un soutien fort au réseau associatif, inventer un CRI à gestion partagée où les bénévoles de l'EMDTKB auraient encore un rôle important à jouer, et surtout développer une politique de « l'écoute » (Salazar-Martin, 2017), organiser la « palabre » (Lucas, 2012) dans le cadre d'une grande consultation sur ce qui fait culture pour les habitants sur le territoire. L'enjeu principal étant ici de valoriser les potentialités des pratiques culturelles locales.

Au total, l'empreinte laissée par Démon sur ces territoires semble plus généralement relever d'un phénomène d'amplification des initiatives préalables à l'arrivée des orchestres. Dans les cas cités précédemment, Démon a permis d'alimenter la réflexion, de densifier les réseaux de partenaires et d'élargir les publics de la musique classique, voire au-delà. Mais les fondamentaux du cahier des charges Démon (pédagogie, forme orchestrale, répertoire, cadre institutionnel prestigieux...) sont assez facilement abandonnés, sans doute parce que ce sont principalement les IS ayant pris part à Démon qui impulsent ces projets, et non les représentant·es des scènes musicales classiques locales. Ici, le rôle des IS doit être particulièrement souligné, car ce sont elles et eux qui favorisent le rayonnement de Démon au-delà de l'enseignement musical et qui contribuent à en faire un levier au service de la participation des habitants des quartiers populaires et des zones rurales, c'est-à-dire un véritable dispositif de développement social et culturel des territoires et non un simple outil de démocratisation de la musique classique. C'est également la raison pour laquelle une observation longitudinale des suites données à Démon sur les territoires permettrait de mieux saisir la profondeur de l'ancrage de ces initiatives nouvelles, et leur capacité à s'insérer de manière pérenne au creux des scènes musicales locales.

CONCLUSION

Le projet Démon s'inscrit dans un contexte de déploiement d'actions en faveur de la sensibilisation et de l'éducation aux arts et à la culture qui s'est tout particulièrement renforcé depuis le lancement en 2013 du Plan national en faveur de l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC). Il fait également écho à un ensemble de réflexions sur l'évolution de l'enseignement musical et d'interrogations sur les outils de l'action sociale. À ce titre, Démon contribue à structurer et à amplifier un mouvement plus large qui contribue, depuis les années 1980 et les débuts de la Politique de la Ville, à réagencer les politiques culturelles, en rapprochant notamment les professionnel·les de l'art, de l'éducation et du social (Arnaud, 2008 ; Blondel, 2001 ; Faure, Garcia, 2005 ; Quercia, 2020).

En 2015, les auteurs de l'évaluation commanditée par la Cité de la musique soulignaient déjà à quel point les différents partenaires impliqués savent « *exploiter la plasticité du dispositif pour le valoriser dans les registres (ou sur les 'scènes') qui les intéressaient le plus : démocratisation de l'éducation musicale, structuration d'une offre socio-éducative territoriale, action sociale...* ». Mais ils notaient aussi la frustration « *de*

certains partenaires ou opérateurs de ne pas avoir été (suffisamment) associés au pilotage du dispositif, et de certains acteurs locaux (notamment les structures d'enseignement musical) d'avoir été tenus à l'écart du projet » (Guillon et al., 2016 : 102). Près de 10 ans plus tard, les constats restent les mêmes. Dans les cinq territoires que nous avons étudiés, Démos apparaît comme un révélateur et un formidable accélérateur du changement sur les territoires. Comme un révélateur d'abord, car en venant impulser une politique ambitieuse en matière d'enseignement artistique dans des territoires peu pourvus en institutions culturelles, Démos souligne en creux non seulement les « fractures cumulées » qui séparent certains territoires (enclavement géographique, pauvreté, exclusion sociale, échec scolaire, manque de services publics, etc.) mais aussi, dans certains cas, la faiblesse des politiques culturelles qui sont conduites à l'échelle des villes entières. Comme un accélérateur ensuite, parce que sur chaque territoire, le volontarisme et l'énergie des acteurs locaux ne manquaient pas, mais Démos est venu leur donner les moyens de leurs ambitions, ou tout simplement la légitimité qui leur manquait. À ce titre, Démos agit tout autant comme un pourvoyeur de ressources humaines et financières que comme un allié symbolique, le label Philharmonie de Paris contribuant dans bien des cas à légitimer des initiatives en faveur de la musique classique qui, sans lui, n'auraient sans doute pas été prises au sérieux. On touche ici à la dimension « communicationnelle » voire marketing de Démos, critiquée par certains acteurs culturels ou par des travailleuses et travailleurs sociaux au nom de « *l'instrumentalisation des enfants* » ou parce qu'elle ferait écran à leurs propres projets. Sauf que cette dimension cosmétique constitue un argument de mobilisation puissant, y compris pour les familles. De ce point de vue, il importe de ne pas négliger la capacité d'attraction et de légitimation que peut comporter la musique dite « classique » pour une partie des familles et de leurs enfants.

Il n'en demeure pas moins que Démos est souvent perçu comme un intrus sur certains territoires, en particulier parce qu'il vient s'ajouter à des dispositifs existants, au risque de les concurrencer. L'expression « franchise Démos », utilisée par une fonctionnaire municipale de Toulouse, met en évidence une inquiétude à l'égard d'un dispositif qui s'imposerait « clé en main » aux services municipaux et aux professionnel·les de l'enseignement musical, au point de les court-circuiter. À ce titre, ce type de dispositif s'inscrit dans une nouvelle phase : après la période de centralisation et de mise en administration de la « culture » par l'État français qui a marqué les années 1960, puis de décentralisation et de contractualisation des années 1980-1990, l'action culturelle publique se décompose pour mieux se recomposer *via* de nouvelles articulations entre autorités publiques et acteurs culturels, économiques et sociaux (Cassese et Wright, 1996). Démos apparaît bien de ce point de vue comme une forme d'instrumentation de l'action publique, conventionnelle et incitative, en mesure d'influencer les politiques culturelles des villes, voire d'imposer ses priorités et de prescrire des contenus, mais avec des modalités différentes de l'État régalien classique (Halpern, Lascoumes, Le Galès, 2014).

Dans son introduction à l'ouvrage consacré au « projet Démos », l'ancien directeur de la Philharmonie s'interrogeait sur la dimension participative du dispositif : « *Comment impulser une action partagée, librement débattue, qui ne relève pas d'une démarche dirigiste, répondant à des intentions louables, mais dépourvue de potentialités d'appropriation par les acteurs locaux ?* » (Bayle, 2019 : 9). Sur les différents territoires enquêtés, nous avons pu observer que ces modalités d'appropriation existent, et qu'elles sont même la clé des transformations générées par Démos. Le cas de la communauté de communes de Kreiz Breizh est ici exemplaire, dans la mesure où il s'appuie sur un patrimoine culturel et des ressorts « socio-communautaires » importants qui sont au cœur des prises d'initiatives culturelles de ses habitants. Mais si ce territoire bénéficie d'un écosystème singulier, d'autres exemples à Toulouse ou à Pointe-à-Pitre montrent que la

« plasticité » de Démos ne se joue pas seulement dans sa capacité à mobiliser des référentiels variés (voire contradictoires), mais également dans un fonctionnement qui autorise les accommodations et les détournements. Dans tous les cas, la « *dimension participative du dispositif* » a toutefois moins été pensée et voulue par Démos qu'elle n'a été conquise par ses opérateurs ou même ses usagers. Démos ne propose aucun réel outil qui permettrait à ses acteurs (IA, IS, enfants et familles) de s'impliquer dans le processus de décision - sans parler de la gestion de l'organisation. Les Copil et les Cotech associent les différentes « parties prenantes » du dispositif sur chaque territoire, mais ils sont parfois peu fréquentés et s'inscrivent davantage dans une démarche de coordination, d'information et de consultation que de participation active. Dans le domaine de l'enseignement musical, les enfants et leurs familles ne sont pas ailleurs que très rarement associés au choix des répertoires : ils sont avant tout pensés comme des publics passifs, quand bien même ils sont « mis en mouvement » dans le cadre d'ateliers qui les incitent à exprimer leurs talents et leurs potentialités créatives.

Nous identifions cette absence de participation comme un des principaux freins aux potentialités transformatrices de Démos. Que ce soient des professionnel·les de la culture ou du social qui se sont sentis exclus du processus de décision, des enseignant·es spécialisés dont les compétences pédagogiques ne sont pas prises en compte, des travailleurs sociaux dont les compétences professionnelles ne sont pas valorisées (au profit d'une pédagogie de la transmission qui néglige le contexte social et familial au sein duquel baignent les enfants), ou des parents qui sont parfois laissés à la périphérie du dispositif, le sentiment de ne pas être écoutés, valorisés, impliqués dans le fonctionnement de Démos est souvent partagé, avec un dispositif qui déroule ses outils, ses experts et ses « bonnes pratiques » de façon indifférenciée. Un fonctionnement qui, à terme, conduit au découragement et à la démobilisation de certains intervenant·es.

Au total, Démos apparaît partagé entre deux démarches différentes, qui fragilisent sa capacité de transformation : d'une part un cahier des charges relativement strict, voué à promouvoir et à mettre en œuvre son projet d'éducation musicale auprès des enfants habitants les zones défavorisées mais qui peine parfois à s'ouvrir à d'autres compétences et d'autres savoir-faire ; et, de l'autre, une volonté d'associer des travailleuses et travailleurs sociaux ou assimilés, mais dont les moyens et les pratiques professionnelles sont laissés à l'appréciation de chaque territoire. Au-delà de l'ambition bien comprise du projet Démos de favoriser la transmission et la pratique de la musique classique des enfants qui en sont les plus éloignés, l'enquête que nous avons conduite montre que la capacité de Démos à structurer les territoires dépend aussi de sa capacité à associer sur le long terme ses différents partenaires.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBEROLA Elodie, DUBECHOT Patrick (2012), « La notion d'autonomie dans le travail social. L'exemple du RMI/RSA », *Vie Sociale*, 2012/1, n°1, p. 145-156.
- AMY DE LA BRETAGNE Estelle (2019), « Resituer les catégories musicales », in DELEBARRE Gilles, LABORDE Denis (dir.), *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*. Paris : Philharmonie de Paris éditions.
- ARNAUD Lionel (2008), *Réinventer la ville. Artistes, minorités ethniques et militants au service des politiques de développement urbain : une comparaison franco-britannique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- ARNAUD Lionel (2015), « L'action culturelle est-elle soluble dans les industries culturelles ? Les soirées Yellow Lounge (Paris, Berlin) », in ARNAUD Lionel, MARTIN Cécile et GUILLON Vincent (dir.), *Elargir la participation à la vie culturelle. Expériences françaises et étrangères*, Grenoble : Editions de l'Observatoire des Politiques culturelles.
- ARNAUD Lionel (2018), *Agir par la culture. Acteurs, enjeux et mutations des mouvements culturels*, Toulouse : L'Attribut.
- ARNAUD Lionel (2023), « Droits culturels et citoyenneté différenciée : vers une redécouverte d'un agir culturel commun ? », *Observatoire des Politiques culturelles : Le Média*. En ligne : <https://www.observatoire-culture.net/droits-culturels-citoyennete-differenciee-vers-redecouverte-agir-culturel-commun/>
- BALTI S., SIBERTIN-BLANC M. (2016) « La connaissance, moteur de la construction d'une société métropolitaine » in JAILLET M.C. et ESCAFFRE F. (coord.) *Une trajectoire métropolitaine, l'exemple de Toulouse*, Editions Le Moniteur, pp. 211-231.
- BAYLE Laurent (2019), « Que faire ? Introduction », in DELEBARRE Gilles, LABORDE Denis (dir.), *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*. Paris : Philharmonie de Paris éditions, p. 5-18.
- BECKER Howard S. (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* [1963], Paris : Métailié.
- BENNETT Andy, PETERSON Richard. A. (2004), *Music scenes: Local, translocal and virtual*, Nashville TN : Vanderbilt University Press.
- BLONDEL Alice (2001), « Poser du Tricosténil sur la fracture sociale'. L'inscription des établissements de la décentralisation théâtrale dans des projets relevant de la politique de la ville », *Sociétés et Représentations*, vol. 1 (n° 11), p. 287-310.
- BOISVERT Daphnée (2013), « Médiation de la musique classique : de la scène à la salle », *COMPOSITE*, vol. 16, n°2, p. 4 -26. En ligne : <http://www.composite.org/index.php/revue/article/view/154>.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris : Minuit.
- BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc, SHAPIRO Roberta (dir.) (2009), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- BRILLET Emmanuel (2004), « Le service public 'à la française' : un mythe national au prisme de l'Europe », *L'Économie politique*, vol. 4, n° 24, p. 20-42.
- CAYOUILLE-REMBLIÈRE Joanie, ICHOU Mathieu (2019), « Saisir la position sociale des ménages : une approche par configurations », *Revue française de sociologie*, vol. 60, n° 3, p. 385-427.
- CASSESE Sabino, WRIGHT Vincent (1996), *La Recomposition de l'État en Europe*, Paris : La Découverte.
- CINTERO Joris (2020), « De l'art de se situer. Entre héritage et prescription, éléments pour une analyse pragmatique des identités professionnelles des enseignants spécialisés de la musique », *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, n°7, p. 251-271.
- CONTAMIN Jean-Gabriel (2010), « Cadres et luttes de sens », in AGRIKOLIANSKY Éric et al. (dir.), *Penser les mouvements sociaux*, Paris : La Découverte, p. 55-75.
- DELEBARRE Gilles (2019), « Démos, la coopération au service de la démocratisation culturelle », in DELEBARRE Gilles et LABORDE Denis (dir.) (2019). *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*. Paris : Philharmonie de Paris éditions, p. 29-43.
- DELEBARRE Gilles, LABORDE Denis (dir.) (2019). *Le projet Démos. Genèse, acteurs, enjeux*. Paris : Philharmonie de Paris éditions.
- DELVOLVÉ Pierre (2006), « La privatisation du service de l'État », *Pouvoirs*, vol. 2, n° 117, p. 107-120.
- DUBOIS Vincent (2003), « Une politique pour quelle(s) culture(s) ? », *Cahiers français*, La Documentation Française, n°312, p. 19-24.
- DUBOIS Vincent et al. (2017), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Vulaines-sur-Seine : Éditions du Croquant (2e édition revue et augmentée).
- DUBAR Claude, TRIPIER Pierre, BOUSSARD Valérie (2015), *Sociologie des professions*, Paris : La Découverte.

- DURAN Patrice, THOENIG Jean-Claude,(1996) « L'Etat et la gestion publique territoriale », *Revue française de science politique*, n°4, vol. 46, p. 724-724.
- ELIAS Norbert (1987). *La société des individus*, Paris : Fayard.
- ELIAS Norbert (1993), *La société de cour*, Paris : Flammarion.
- EPSTEIN Renaud (2005), « Gouverner à distance : quand l'État se retire des territoires », *Esprit*, n°319, p. 96-11.
- FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen (2005), *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute.
- FONDU Quentin, VERMERIE Margaux (2015), « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, 4 (n° 190), p. 57-63.
- GUIBERT Jérôme, BELLAVANCE Guy (dir.) (2014), « La notion de 'scène', entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 57.
- GUILLOIN Vincent, DESLYPER Rémi, ELOY Florence et MARTIN Cécile (2016), *Pratiquer la musique dans Démos : un projet éducatif global ?*, Observatoire des politiques culturelles/Cité de la Musique-Philharmonie de Paris. En ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/l-evaluation.aspx>
- HALPERN Charlotte, LASCOURMES Pierre, LE GALES Patrick (dir.) (2014), *L'instrumentation de l'action publique. Controverses, résistance, effets*, Paris : Les Presses de Sciences Po.
- HAVARD DUCLOS Bénédicte, LOZANO Lénaïg (2020), *L'Orchestre Démos Brest. Apprentissages des enfants, élargissement des publics*, Rapport de recherche, Philharmonie de Paris, Brest Métropole, Labers-UBO, novembre. En ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/l-evaluation.aspx>
- HAVARD DUCLOS Bénédicte, LOZANO Lénaïg (2022), « Une socialisation démocratique pour et par la musique classique : le cas d'un orchestre Démos » in JONCHERY Anne, OCTOBRE Sylvie (dir.) *L'éducation artistique et culturelle. Une utopie à l'épreuve des sciences sociales*, Sciences Po, DEPS - Ministère de la culture, p. 221-242.
- HAVARD DUCLOS Bénédicte, WEILL Pierre-Edouard (2021), « Cultural policies in a small university metropolis : national frameworks and local dynamics in the city of Brest », dossier Monografico: Políticas culturales en las Ciudades SEA-EU, *Perifericà Internacional. Revista para el analisis de la cultura y el territorio*, Université de Cadix, n°22, p. 162-165. En ligne : <https://doi.org/10.25267/Periferica.2021.i22.15>
- HEINICH Nathalie (2004), *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte.
- LALANNE Vincent, POUTHIER François (2022), *La contribution des orchestres à l'école au développement culturel territorial : Étude évaluative et prospective 2019-2022*, Rapport de recherche, UBIC - Université Bordeaux Montaigne. En ligne : https://www.labex.u-bordeaux.fr/assets/Group/67/UBIC.Orchestre-Ecole.2022_synthese.pdf
- LASCOURMES Pierre, LE GALES Patrick (2005), *Gouverner par les instruments*, Paris : Presses de Sciences Po.
- LE TIRANT Dominique (2017), *Ce que Démos fait au métier – II – Parcours et pratiques professionnelles des musiciens et intervenants Démos*, Rapport de recherche, Philharmonie de Paris, juillet. En ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/l-evaluation.aspx>
- LHUILIER Dominique (2005), « Le sale boulot », *Travailler*, 2005/2, n°14, p. 73-98.
- LOMBARDO Philippe, WOLFF Loup (2020), « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture Études*, vol. 2, n°2, p. 1-92.
- LOMBARD Martine (2007), « Les conséquences juridiques du passage de l'État propriétaire à l'État actionnaire : les contraintes du droit de la concurrence », *Revue française d'administration publique*, vol. 4, n° 124, p. 573-584.
- LUCAS Jean-Michel (2012), *Culture et développement durable. Il est temps d'organiser la palabre...*, St Amand-Tallende : Irma éditions.
- MAILLOT Clémentine, MERINI Corinne (2021), « La collaboration, une activité empêchée? », *La Nouvelle Revue - Education et sociétés inclusives*, n°89-90, vol.2, p.129-144.
- NAY Olivier, SMITH Andy (dir.) (2002), *Le gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action publique*, Paris : Economica.
- NEGRIER Emmanuel, TEILLET Philippe (2021), *Culture et Métropole. Une trajectoire montpelliéraine*, Paris : Autrement.
- NETTL Bruno (2004), « Une anthropologie de la musique classique occidentale. La culture comme 'autre' », *L'Homme*, n°171-172, p. 333-352.
- PIERSON Paul (1993), « When Effect Becomes Cause. Policy Feedback and Political Change », *World politics*, n°45, p. 595-628.
- PICAUD Myrtille (2018), *Des familles dans l'orchestre. Approche sociologique du projet Démos*. Rapport de recherche, Philharmonie de Paris, Centre Européen de sociologie et de science politique. En ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/l-evaluation.aspx>

- QUERCIA Francesca (2020), *Les Mondes de l'action théâtrale dans les quartiers populaires en France et en Italie*, Paris : Dalloz.
- RAVET Hyacinthe (2016), « Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu ! », *Travail, genre et sociétés*, vol. 35, n° 1, p. 107-125.
- ROUBERTIE SOLIMAN Lorraine, RIX-LIEVRE Géraldine, WIERRE-GORE Georgiana (2021), *L'orchestre Démos Clermont-Ferrand, l'œuvre d'un travail interprofessionnel. Que pouvons-nous apprendre des modalités de coordination entre les acteurs ?*, Rapport de recherche action, Philharmonie de Paris, Laboratoire ACTé – Université Clermont Auvergne. En ligne : <https://demos.philharmoniedeparis.fr/l-evaluation.aspx>
- SABATIER Paul, JENKINS-SMITH Hank (1999), « The advocacy coalition framework: An assessment », in SABATIER Paul (dir), *Theories of the policy process*, Boulder CO : Westview Press, p. 117-166.
- SALAZAR-MARTIN, Florian (2017), « Les droits culturels : un outil d'interrogation et non une réponse », *L'Observatoire*, n°49, p. 17-19.
- SAOUDI Messaoud (2018), « Le mécénat culturel. Vers la fin de l'exception culturelle française? », *Gestion & Finances Publiques*, vol.2, n° 2, p. 87-91.
- SINIGAGLIA Jérémy (2021), « De la bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens », *Volume !*, n°1, p. 67-79.
- STEINMO Sven, THELEN Kathleen et LONGSTRETH Frank eds (1992), *Structuring Politics. Historical Institutionalism in Comparative Analysis*, Cambridge : Cambridge University Press.
- THOMAZET Serge, MERINI Corinne (2018), « Analyse des asymétries du travail collectif dans un contexte d'école inclusive », *Revue Transverse, Interactions et dynamiques des asymétries*, numéro spécial, p. 23-40.
- TRANCHANT Lucas (2016), « Des musiciens à bonne école. Les pratiques éducatives des classes supérieures au prisme de l'apprentissage enfantin de la musique », *Sociologie*, vol. 7, p. 23-40.
- VINCENT Guy, LAHIRE Bernard et THIN Daniel (1994), « Sur l'histoire et la théorie de la forme scolaire », in VINCENT Guy (dir.), *L'éducation prisonnière de la forme scolaire? Scolarisation et socialisation dans les sociétés industrielles*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 11-48.
- VION Antoine, Le GALES Patrick (1998), « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, vol. 16, n°1, p. 1-33.
- ZUNIGO Xavier, WOLFF Loup (2015). *Quand le public en cache un autre*. Association française des Orchestres. Synthèse. En ligne : <https://www.pfi-culture.org/wp-content/uploads/sites/1052/2016/04/synthesepublicsorchestreafo.pdf>

ANNEXES

ANNEXE 1 - NOTE SUR LA PRISE EN COMPTE DES ENJEUX DE GENRE DANS L'ENQUETE

La rédaction du présent rapport nous a conduit à aborder la question du genre et des rapports de sexe dans notre enquête. Eu égard à notre problématique de départ, cette question n'était pas centrale mais comme dans toute recherche, elle a eu des implications sur notre positionnement de chercheurs et chercheuses et mériterait d'être analysée en tant que telle. En la systématisant, on se rend compte que la répartition des hommes et des femmes parmi les différents professionnel·les de Démos n'est pas neutre (voir tableau ci-dessous).

		Brest	Guadeloupe	Kreiz Breizh	Lyon Métropole	Toulouse-31
Équipe administrative	Chef·fe de projet	H	F	H	F	F
	Coordinatrice locale	F	F	F	F	F
Volet artistique	Chef d'orchestre	H	H	H	H	H
	Intervenant·es musicaux	H (54%)	H (100%)	F (53%)	F (62%)	F (68%)
	Cheffes de chœur	F (75%)	F (100%)	F (100%)	F (100%)	F (100%)
	Danseuses	F (100%)	F (100%)	F (100%)	F (100%)	F (100%)
Volet social	Intervenant·es sociaux	F (69%)	H (100%)	F (100%)	F (75%)	F (85%)

Lecture : H = Homme(s) et F = Femme(s). Au sein de l'équipe projet et pour le chef d'orchestre, on retrouve une personne par fonction. Pour les autres intervenant·es, un pourcentage du groupe majoritaire est indiqué entre parenthèses. En bleu, nous mettons les situations où les hommes sont majoritaires dans le groupe, en orange où se sont les femmes et en vert les situations plus mixtes (groupe majoritaire inférieur à 75%).

Sur les différents territoires étudiés, Démos apparaît comme un espace professionnel féminin. Les femmes sont ainsi quasi-exclusives dans l'équipe administrative locale (à l'exception de Brest et du Kreiz Breizh mais où les hommes ont des fonctions de direction). Du côté du volet artistique, quasi toutes les danseuses et les cheffes de chœur sont des femmes alors que tous les chefs d'orchestre sont des hommes. C'est seulement chez les intervenant·es musicaux (IM), que l'on retrouve davantage de mixité entre les deux sexes (excepté en Guadeloupe). Ces résultats sont corroborés par ceux de l'enquête quantitative puisque, parmi les IM interrogés, on retrouve 55% de femmes et 45% d'hommes. Enfin, pour ce qui est du volet social, plusieurs situations se distinguent avec une dominante professionnelle des femmes : exclusive en Kreiz Breizh, majoritaire à Lyon et Toulouse, plus mixte à Brest mais exclusivement des hommes en Guadeloupe.

Ces résultats viennent confirmer des tendances sociologiques lourdes (Ravet, 2016). Parmi les chefs d'orchestre, la présence de femmes est en effet généralement ultra-minoritaire. Elle est ici inexistante. Le chant et la danse sont en revanche des professions beaucoup plus féminisées. De même, la prédominance de femmes dans le volet social du dispositif n'est pas étonnante : que ce soit dans les structures sociales comme les centres sociaux ou les MJC, l'animation périscolaire ou chez les professeur·es des écoles, nous sommes face à des secteurs professionnels largement féminins. La plus grande présence d'hommes dans le cas de Brest pourrait s'expliquer par la surreprésentation d'hommes dans les écoles en REP. Mais ces quelques données viennent aussi soulever de nouvelles questions. Alors que Hyacinthe Ravet écrit que « *la musique demeure le domaine le moins féminisé des métiers de la création et de l'interprétation artistique* » (2016), il est étonnant de constater une mixité de genre parmi les IM. On peut avancer plusieurs explications : d'une part, parmi les musicien·nes, les femmes sont plus nombreuses du côté de l'enseignement que de la prestation scénique. D'autre part, les objectifs de démocratisation de Démos, son public (des enfants de milieu populaire) et son volet social peuvent être plus attrayants pour des femmes au vu des représentations fortement genrées du *care* dans notre société. La régularité de certaines tendances sociologiques est également nuancée par des configurations territoriales spécifiques. En Guadeloupe, les intervenants sociaux comme musicaux sont exclusivement des hommes. Le contexte sociodémographique et la structuration sociale au sein de cet archipel peuvent être des explications, tout comme la place extrêmement minoritaire de la musique classique dans le champ artistique local.

Ces quelques résultats - dont les analyses mériteraient d'être approfondies - nous ont conduit à plusieurs parti-pris dans l'écriture du rapport, afin de rendre visible au mieux ces enjeux de genre tout en gardant une fluidité de lecture. Ainsi, nous avons fait le choix d'une écriture inclusive souple : nous utilisons plusieurs techniques pour souligner la diversité de genre des protagonistes de l'enquête (mots épiciques, point médian, doublement) mais n'utilisons pas l'écriture inclusive pour les pronoms, les adjectifs, les accords du participe passé. En ce qui concerne les professionnel·les de Démos, nous utilisons systématiquement le féminin lorsque nous nommons des groupes où les femmes sont majoritaires comme les danseuses, les cheffes de chœur ou les coordinatrices, et nous utilisons de même le masculin pour les chefs d'orchestre. Pour les groupes plus mixtes, nous les nommons une première fois en gardant visible cette diversité (les intervenant·es artistiques, les intervenant·es sociaux, les intervenant·es musicaux, les chef·fes de projet), puis avons fait le choix d'abréviations.

ANNEXE 2 - METHODOLOGIE

1. Rappel du contexte et des buts de l'étude

Ce rapport fait suite à l'AAP lancé le 1er décembre 2020 par la Cité de la musique-Philharmonie de Paris afin d'étudier les relations de Démos avec les « écosystèmes musicaux » de ses territoires d'implantation. Notre objectif a été de rendre compte des configurations sociales et institutionnelles qui dessinent, à un moment donné, l'espace et la structure dynamique des relations entre des agents sociaux engagés à divers titres dans la mise en œuvre de Démos, et la façon dont ce dispositif a contribué à « reconfigurer » les scènes culturelles locales (Arnaud 2008 ; Dubois et al. 2017) et notamment la scène classique locale vis-à-vis, d'une part, des scènes qui lui sont adjacentes (notamment la musique traditionnelle et/ou improvisée) et, d'autre part, des institutions qui lui sont a priori extérieures (Politique de la Ville, Éducation nationale, Centres sociaux, etc.).

Pour tester ces hypothèses, notre étude a mobilisé une perspective inspirée de l'ethnographie de l'action publique (Dubois, 2003) et de la sociologie des professions (Dubar et al. 2015). Elle s'intéresse aux contextes et aux catégorisations institutionnelles, aux acteurs investis et à leurs liens d'interdépendances, aux cultures professionnelles et aux finalités des dispositifs, *via* l'étude comparée de cinq cas contrastés : trois métropoles régionales (Lyon, Toulouse, Brest), une communauté d'agglomération d'outre-mer (Guadeloupe), et une communauté de communes rurales (Kreiz Breizh).

2. Description des modalités de mise en œuvre

2.1. Méthodologie de l'enquête quantitative

Le premier volet de l'étude repose sur une enquête par questionnaire auprès des musicien·es intervenant·es passés et présents des orchestres Démos. Dans un premier temps, nous avons constitué une base nationale de tous les intervenant·es passés par Démos, à partir des contacts des référent·es locaux et des données dont dispose la Philharmonie de Paris. La préparation des questionnaires a débuté en mai 2021, et leur passation s'est étalée du 15 février au 1er juillet 2022. Le questionnaire, en ligne, a été construit de manière à récolter toutes les informations nécessaires à l'objectivation des trajectoires professionnelles.

L'objectif du questionnaire, à destination des IM de Démos, était de connaître les trajectoires biographiques et professionnelles des enquêté·es et leur appréhension des spécificités organisationnelles et pédagogiques de Démos. Pour ce faire, nous avons élaboré un questionnaire structuré en quatre parties : la première portait sur les éléments de trajectoire biographique (notamment l'apprentissage initiale de la musique et études) et professionnelle (statut professionnel, lieu d'exercice) et leurs pratiques pédagogiques antérieures à leur expérience dans Démos. Une seconde partie portait sur l'expérience de Démos : leurs modalités d'entrée dans le dispositif, leur regard sur le dispositif et les potentiels décalages avec leurs expériences antérieures. Une troisième partie portait sur les effets du dispositif sur leur pratique professionnelle et une dernière sur les éventuels changements de trajectoire qui avait eu lieu depuis leur expérience dans Démos.

La passation du questionnaire a eu lieu entre février et juin 2022 et s'est faite par auto-administration en ligne. Le questionnaire a été adressé par courriel aux IM (instrumentistes et chefs de chœur) de Démos sur la base d'un fichier contacts (de 936 individus) fourni par la Philharmonie de Paris. Ce fichier rassemblait l'ensemble des IM des orchestres Démos depuis 2015 sur tout le territoire. S'il ne permettait pas d'avoir accès aux IM des premiers orchestres franciliens de la période 2010-2015, il couvre néanmoins la grande majorité des IM. Nous avons fait le choix de ne pas adresser ce questionnaire aux intervenant·es de danse au regard de leur position spécifique dans Démos et de leur faiblesse numérique. Nous avons récolté 347 réponses (soit un taux de réponses de 37%). Celles-ci ont été traitées à l'aide du logiciel R et avec le soutien d'Orline Pourlat, ingénieure d'études à la MSH Lyon-Saint-Etienne que nous remercions.

Les conditions de passation du questionnaire et ses résultats invitent à prendre plusieurs précautions dans l'analyse. D'une part, du fait de la structure du fichier contacts de base, dans l'échantillon de répondant·es on retrouve davantage d'intervenant·es actuels (72,5%) que passés (27,5%). En particulier, les années 2015-2018 concentrent plus de la moitié des répondant·es (51,8%) :

Année d'entrée dans Démos	2010-2014	2015-2018	2019-2022
Répondant·es	12,1 %	51,8%	36,1%
Contacts	3,3%	53,5%	43,5%

En revanche, la répartition des répondant·es selon les structures porteuses est plutôt "bonne" au regard du fichier contact :

Type de porteur	Institutions musicales (Philharmonie, Orchestres)	Conservatoires ou écoles de musique	Collectivités territoriales
Répondant·es	46,5%	44 %	9,5 %
Contacts	52,5 %	40 %	7,5 %

2.2. Méthodologie de l'enquête qualitative

Le second volet de l'étude a consisté en la réalisation de monographies comparées de cinq cas locaux d'implantation de Démos : Brest, Guadeloupe, Kreiz Breizh, Lyon et Toulouse-Haute-Garonne. Le choix de ces terrains a été guidé par le souci d'avoir des cas aux configurations diverses et par l'expertise des membres de l'équipe sur ces territoires.

L'analyse monographique a mobilisé l'essentiel de l'équipe de recherche, avec des chercheur·es à chaque fois implantés dans les territoires étudiés. L'enquête s'est principalement déroulée sous la forme d'entretiens semi-directifs auprès de trois groupes d'acteurs : les acteurs institutionnels partenaires de Démos (orchestres, conservatoires, Politique de la ville, etc.), les intervenant·es musicaux, et les acteurs non-musicaux (voir liste annexe 6). Une cartographie d'acteurs et de leurs liens entre eux a été réalisée (voir annexe 5), afin d'objectiver la densité des relations de travail préexistantes à Démos et induites par le dispositif sur le territoire.

Une pré-restitution de nos premiers résultats a par ailleurs été organisée sur chaque territoire étudié entre novembre et décembre 2022, en présence de l'équipe de recherche locale et du coordinateur national. Cette présentation collective a été pensée comme une étape visant à rendre compte de notre travail en cours auprès de nos enquêtés, mais aussi comme un outil méthodologique en tant que tel, qui nous a permis de tester certaines hypothèses et résultats dans le cadre de discussions collectives qui se sont révélées particulièrement enrichissantes dans la poursuite de nos investigations.

Orchestre	Lieu	Date	Nombre de personnes présentes
Lyon Métropole	Auditorium de Lyon	18 nov. 22	11
Brest	Université de Bretagne Occidentale	6 déc. 22	8
Toulouse Métropole - Département de la Haute-Garonne	Science Po Toulouse	10 déc. 22	37
Guadeloupe Cap Excellence	Université des Antilles (Campus de Fouillole)	3 nov. 22	16
Kreiz Breizh	Mairie de Rostrenen	7 déc. 22	12

3. Description des écarts

La situation sanitaire a évidemment fortement impacté la réalisation de cette enquête, ne serait-ce que parce que la plupart des projets étudiés ont été lourdement affectés par les confinements et plus généralement par la réglementation sanitaire. C'est particulièrement vrai en Guadeloupe, où la signature de la nouvelle convention, qui aurait dû intervenir en septembre, a été reportée. Au-delà, l'étude du dispositif guadeloupéen a été rendue difficile par une situation sociale tendue et un re-confinement strict de juillet à octobre 2021. De façon générale, la pandémie de Covid 19 a pesé sur l'organisation du dispositif lui-même, depuis l'organisation de certains Copil en distanciel jusqu'au ralentissement voire l'arrêt total des ateliers. Cela a inévitablement perturbé notre enquête et entravé notre capacité à distinguer ce qui relevait du fonctionnement normal de Démos de ce qui l'empêchait de se déployer correctement.

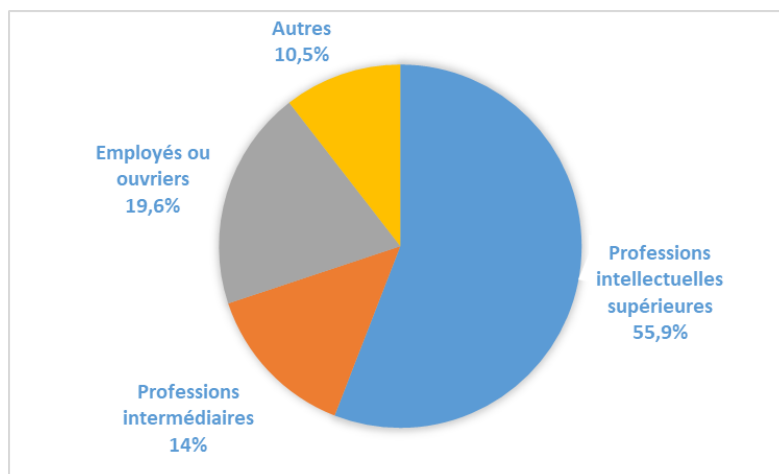
Au-delà de ce contexte sanitaire difficile, nos enquêtes ont parfois été confrontées localement à certains freins humains et organisationnels, voire une certaine fébrilité à l'égard d'un travail qui a pu être perçu comme intrusif par des opérateurs locaux qui craignaient sans doute que leur travail soit jugé et évalué. Des situations qui, bien que rares, ont freiné nos possibilités d'investigations. En particulier, elles ne nous ont pas permis de tirer tout le bénéfice de certaines discussions organisées dans le cadre de nos pré-restitutions, faute d'invités suffisants.

De son côté, l'enquête par questionnaire a moins été affectée par la pandémie que parce qu'une autre enquête par questionnaire a été lancée en avril par la Philharmonie, au risque de générer quelques confusions et surtout une sur-sollicitation des intervenant·es.

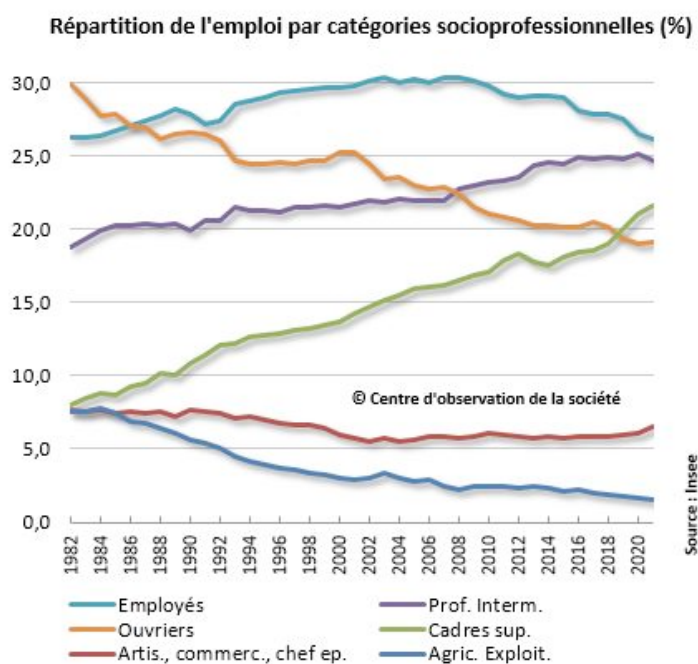
ANNEXE 3 - TABLEAUX STATISTIQUES

Cette annexe rassemble différentes illustrations des données quantitatives tirées de l'enquête par questionnaire auprès des IM et mobilisées dans le rapport.

Figure n°1 : Répartition des répondant·es selon la catégorie socio-professionnelle des parents



Cet indicateur synthétique « CSP des familles » a été obtenu en combinant les professions indiquées par les répondants pour chacun des parents et, en se basant sur la méthodologie par configurations proposée par Cayouette-Remblière, Ichou (2019). À titre de comparaison, voici l'évolution de la répartition des CSP depuis 1980 :



Source : <https://www.observationsociete.fr/categories-sociales/donneesgenerales/comment-evoluent-les-categories-sociales-en-france-2/>

Figure n°2 : Répartition des répondant·es selon les classes d'âge

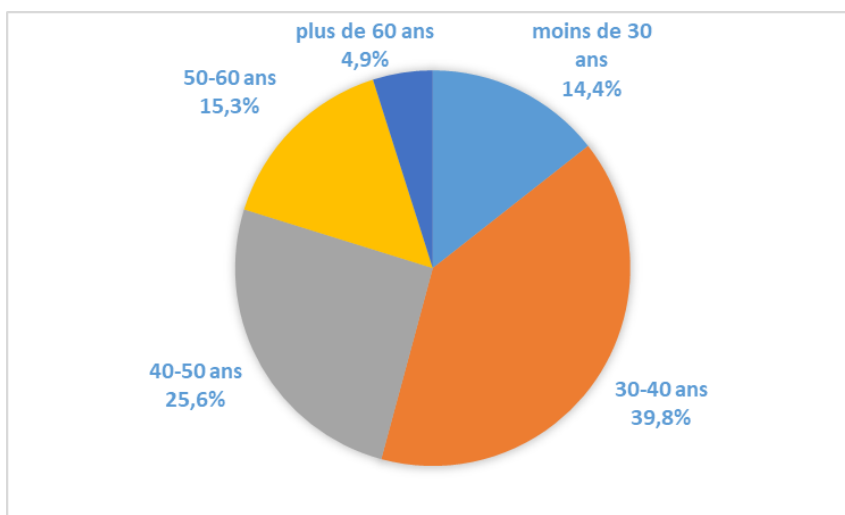


Figure n°3 : Répartition des répondant·es selon le statut professionnel

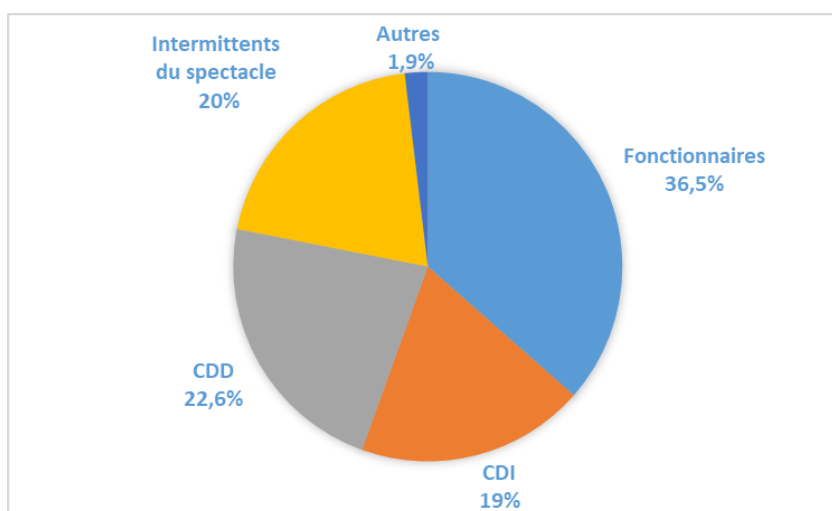
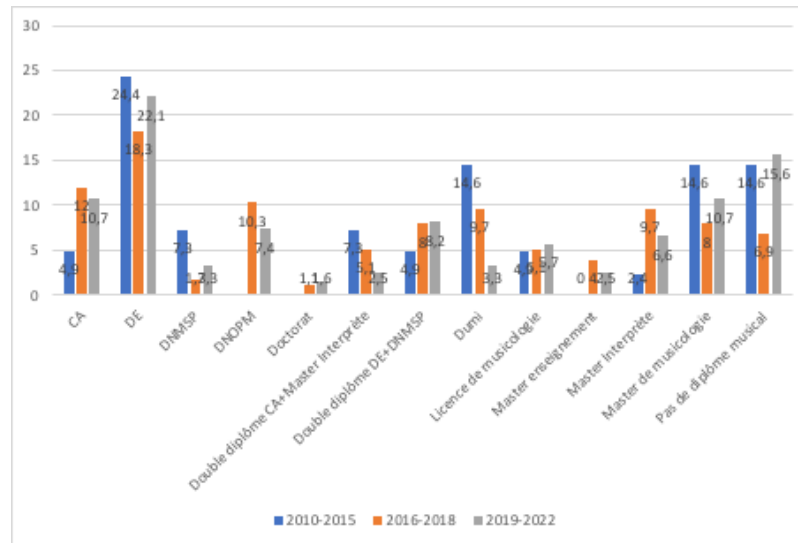


Tableau n°1 : Répartition du plus haut niveau de diplôme obtenu parmi les répondant·es

Type de diplôme	Effectifs	%
Diplôme d'Etat (DE)	70	20,2 %
Sans diplôme musical	40	11,5 %
Certificat d'aptitude (CA)	37	10,7 %
Master de musicologie	33	9,5 %
Diplôme national d'orientation professionnelle musique (DNOPM)	27	7,8 %
Diplôme de musicien-intervenant (DUMI)	27	7,8 %
Master Interprète	27	7,8 %
Double diplôme DE+DNSPM	26	7,5 %
Licence de musicologie	18	5,2 %
Double diplôme CA+ Master Interprète	16	4,6 %
Diplôme national supérieur professionnel de musicien (DNSPM)	11	3,2 %
Master Enseignement	11	3,2 %
Doctorat de musicologie	4	1,2 %

Graphique n°1 : Evolution chronologique des types de diplôme entre 2010 et 2022



Lecture : Pour la période 2010-2015, 4,9% des IM diplômés étaient titulaires du CA.

Graphique n°2 : Evolution chronologique des statuts professionnels entre 2010 et 2022

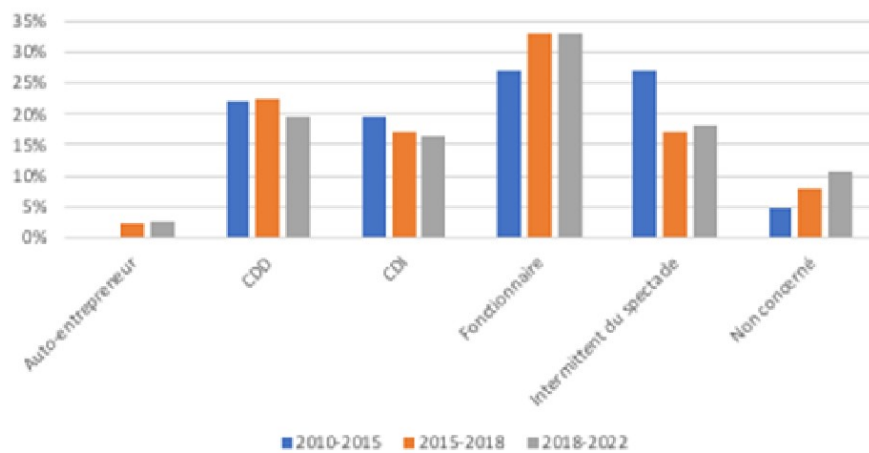
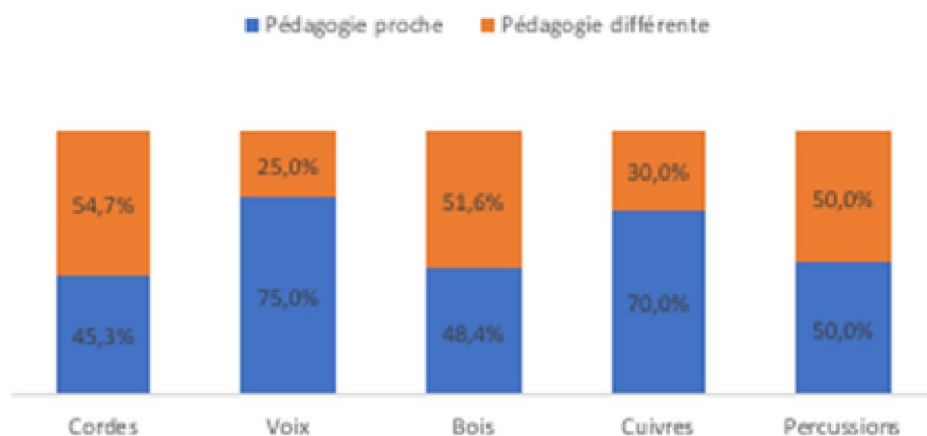


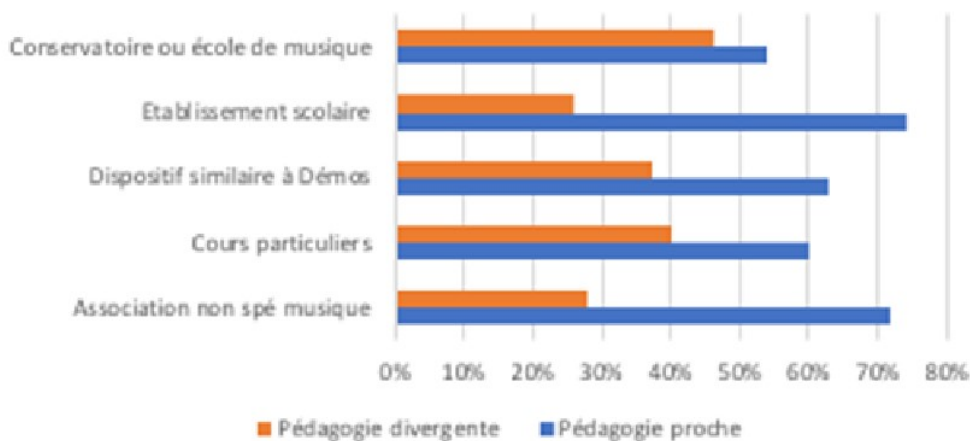
Tableau n°2 : Réponses à la question « Diriez-vous que la pédagogie valorisée par Démos est semblable à celle que vous dispensiez avant votre entrée dans Démos ? »

Oui, elle est identique	2,3%	« Proches pédagogiquement »	41,5%
Oui, elle est proche	39,2%		
Non, elle a des divergences importantes	28,8%	« Eloignés pédagogiquement »	58,5%
Non, elle n'a rien à voir	5,8%		
Pas d'expérience d'enseignement avant Démos	23,9%		

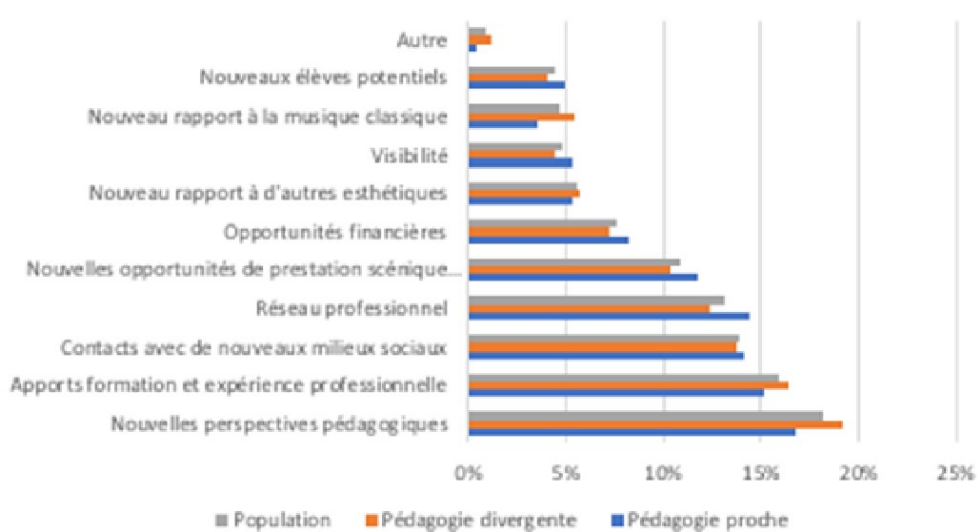
Graphique n°3 : Proximité pédagogique selon la famille d'instruments enseignés



Graphique n°4 : Proximité pédagogique selon le lieu d'enseignement antérieur à Démos



Graphique n°5 : Les apports de Démos selon la proximité pédagogique



ANNEXE 4 - CARACTERISTIQUES SOCIO-DEMOGRAPHIQUES DES TERRITOIRES

Brest - Une ville socialiste, pauvre, longtemps cohésive dans une petite métropole

Brest est la plus petite des métropoles françaises (140 000 habitant·es pour la ville centre, 210 000 habitant·es pour la métropole) : ville historiquement ouvrière et administrative, aujourd'hui universitaire et marquée par l'importance de l'emploi public, elle concentre les populations les plus paupérisées du territoire et les quartiers prioritaires de la ville (12% des habitants en 2018) ; son arrière-pays est tendanciellement plus riche. Les inégalités sociales longtemps contenues se creusent. Si 25% des enfants y vivent sous le seuil de pauvreté, ceux-ci représentent aujourd'hui 40% des élèves scolarisés dans le secteur public dans une situation de forte concurrence avec un secteur privé scolarisant un tiers des élèves de la ville. Dirigée par le Parti Socialiste et le centre gauche depuis la fin des années 1970, la ville porte une politique éducative et culturelle ambitieuse dont les moyens restent concentrés dans la ville centre. 10% du budget de la métropole est investi dans la culture soit 20 millions d'euros en 2020.

Une scène culturelle éclectique

La ville a privilégié un réseau d'équipements de proximité et de taille moyenne plutôt que la concentration des budgets sur quelques équipements phare. Ainsi à côté d'une dizaine de salles de spectacles ayant chacune une coloration esthétique particulière (théâtre, danse, musique actuelle...) mais une programmation souvent éclectique, vingt-trois équipements socio-culturels de quartiers maillent le territoire et proposent pour partie de l'enseignement musical (c'est également le cas de quatre écoles associatives spécialisées). La prise au sérieux des enjeux des droits culturels dès leur déclaration dans la loi NOTRe (2015) conduisent à une multiplicité de propositions : soutien à la pratique amateur, au réseau associatif, diversité des festivals (pas loin d'un par semaine) et des esthétiques. La musique classique est relativement moins soutenue que les musiques actuelles et électroniques. Trois orchestres symphoniques professionnels et un amateur répètent et se produisent à Brest : leurs répertoires sont assez ouverts, jouant volontiers des formes « rock », des musiques de films ou des œuvres réputées « faciles d'accès » à côté de répertoires contemporains plus confidentiels.

Une politique culturelle tournée vers l'éducation et le social

La politique culturelle de Brest est centrée sur les enjeux éducatifs et sociaux. Tous les acteurs culturels sont incités à proposer des actions avec/pour les écoles primaires de la ville ou les équipements de quartier (dispositif de soutien aux projets d'école ; programmation décentralisée). Une saison jeune public voire très jeune public en direction de la petite enfance est identifiable. Les fonds « sociaux » des dispositifs soutenus par la DRAC (*culture et santé, culture et quartier, culture et justice...*) ou le Conseil Départemental sont bien connus et largement sollicités par les acteurs culturels pour mener une politique d'action culturelle importante.

Le Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR – 2 200 élèves dont 1 600 en musique, une centaine de professeurs) financé par la métropole de Brest, s'est inscrit sous l'impulsion de son précédent directeur (2002-2017) dans ce tournant éducatif à destination notamment des écoles (développement de 'classes orchestres' dans certaines écoles / collèges ; recrutement au CRR de musiciens intervenants titulaires d'un DUMI). Fusion de plusieurs écoles de musique du territoire, le CRR porte un projet « humaniste » et peu élitiste : sa direction prétend faire attention à ne pas exclure un enfant plus lent dans ses apprentissages, s'oppose à la dramatisation des passages de cycle, a renouvelé le cycle d'initiation orienté vers la pratique du chant plus que la formation musicale et le solfège.

Cap Excellence - Un territoire central, dynamique et contrasté

La communauté d'agglomération de Cap Excellence, porteuse du projet Démon Guadeloupe, réunit les villes de Baie-Mahault, Les Abymes et Pointe-à-Pitre. Ce territoire est central dans la configuration du département dans la mesure où il concentre plus d'un quart de la population et près de la moitié des emplois du département. La population y est assez jeune et légèrement plus diplômée que l'ensemble du territoire. Le taux de chômage est semblable à celui du département (28%), mais les 15-24 sont moins touchés que sur l'ensemble du territoire, 40% contre 50% sur le département. L'agglomération comporte de forts contrastes économiques et sociaux. Pointe-à-Pitre est la sous-Préfecture de la Guadeloupe : ancien centre économique du territoire aujourd'hui en déclin, la ville concentre l'essentiel des QPV de la Communauté. Les Abymes est la commune la plus peuplée du département, son dynamisme repose sur la présence de l'aéroport, de zones commerciales et administratives. En plein développement, elle comprend des QPV dans les zones limitrophes à la commune de Pointe-à-Pitre. Enfin, Baie-Mahault est le poumon économique de la Guadeloupe. La commune comprend la troisième plus grande zone d'activité de France et ne comprend aucun QPV.

Une offre culturelle limitée sur le plan institutionnel

Le territoire compte plusieurs salles de spectacles et de conférences, des salles polyvalentes, mais cette offre reste limitée en termes d'équipements, de capacité d'accueil ou de taille de scène. Le secteur de l'enseignement et de la diffusion artistique est vivace mais peu structuré. 21 écoles de musique sont présentes sur Cap Excellence, en plus des cours privés, nombreux, dispensés par des enseignants indépendants. De nombreuses associations culturelles et entreprises d'enseignement musical proposent des cours de musique et de danse. L'offre est donc variée en termes de discipline et d'instrument, mais il n'y a pas de coordination entre les différents acteurs. De plus, les enseignants musicaux n'ont pas nécessairement la formation ou les qualifications pour délivrer un enseignement musical selon les critères de la profession.

Des politiques culturelles sous contrainte

Sur le plan politique, Cap Excellence n'a pas de compétence culturelle en tant que telle. Le service « Territoires et Solidarités » comprend une Direction des actions et politiques culturelles qui porte le projet Démon au sein de Cap Excellence. Le déficit de plus de 70 millions d'euros de la Mairie de Pointe-à-Pitre impacte fortement la politique de la ville et les décisions et les arbitrages budgétaires de la Communauté qui prend en charge, de fait, une part des compétences de la ville.

L'absence d'offre publique d'enseignement musical limite l'accès à l'enseignement artistique et musical et la structuration du secteur. Le Centre des Arts, fermé en 2008, était la structure publique d'enseignement artistique et musical la plus importante du département. Les travaux de rénovation du bâtiment n'ont, à ce jour, pas été menés à terme faute de moyens. Le Centre culturel Sonis, co-géré par les communes de Pointe-à-Pitre et des Abymes, répond depuis 2006 au besoin d'enseignement et de formation professionnelle dans le domaine artistique et musical. Néanmoins, ce nouveau centre n'a ni la taille, ni les capacités, ni le budget dont disposait le Centre des Arts. Il y a donc un besoin de développer et de structurer l'offre d'enseignement et de formation dans ce domaine.

Depuis plusieurs années maintenant, artistes et enseignants formulent régulièrement le souhait que la conception et la mise en place de politiques culturelles soient davantage coordonnées et pensées sur le long terme. Actuellement, les politiques culturelles sont financées en grande partie par le biais d'appels à projets et de subventions ponctuelles, limitant leur effet structurant et stabilisant sur le secteur d'activité et ce, d'autant plus que les fonds alloués sont souvent mis à disposition avec du retard.

Kreiz Breizh - Une communauté de communes rurale et populaire

La communauté de communes du Kreiz Breizh (CCKB) est l'un des territoires le moins densément peuplé du centre Bretagne, et se situe en-dehors de l'aire d'influence de pôles urbains (18 000 habitant·es pour 23 communes – 27 hab/km²). La population locale, traditionnellement agricole et ouvrière, est aujourd'hui plus diversifiée, le territoire étant attractif pour des populations de néo-ruraux tendanciellement plus diplômés et plus jeunes. Ils y cherchent comme les retraités (immigration anglaise, retour d'anciens habitants ayant fait leur carrière dans des pôles urbains...) une meilleure qualité de vie et la possibilité d'y développer des alternatives malgré / du fait de l'éloignement des grands centres urbains : le foncier est peu cher, la nature préservée, la cohésion sociale forte du fait de faibles inégalités sociales. Le taux de pauvreté de 17,5% cache des réalités très différentes, selon les niveaux de qualification et de possibilités objectives de quitter le territoire.

Une collectivité culturellement très investie

Du point de vue des institutions nationales (Ministère de la Culture – DRAC, Éducation Nationale – Académie), le territoire semble être une zone défavorisée et les discours sont volontiers misérabilistes : enclavement, problème de mobilité et d'éloignement, absence d'équipements culturels structurants et d'offres labellisées, manque d'ambition scolaire des enfants et de leurs familles, turn-over des professionnels de l'éducation et de la santé plus attirés par les zones littorales du département... Pourtant, le territoire est marqué par un fort dynamisme associatif porté par des élus conscients que sa richesse principale est du côté de la vie culturelle et portant des politiques volontaristes en la matière. Dans l'exécutif de la CCKB, les deux premières délégations sont le « développement culturel et associatif » et la « coordination culturelle, animation associative, communication » - avant le tourisme ou l'attractivité économique. Associative et née dans les années 1990 par la volonté de parents, l'École de Musique, de Danse et de Théâtre (EMDTKB) est fortement soutenue par la communauté de communes depuis 2002. Celle-ci apporte son soutien aux nombreuses associations culturelles (mise à disposition de locaux, soutien logistique...). En 2009, elle a recruté un directeur diplômé, saxophoniste, parisien, fonctionnaire territorial, pour la structurer. Dès 2006, un musicien intervenant a été recruté par la collectivité pour permettre à tous les enfants des écoles primaires du territoire de bénéficier d'un dispositif systématique d'EAC musical – chaque enfant du territoire le voit pour un projet sur un cycle de deux ans.

Une vie associative, culturelle et musicale très dynamique

Du point de vue des habitant·es, le dynamisme culturel est vanté : la culture associée à la convivialité, à la dimension festive, à un fort bénévolat vit par de nombreux festivals et concerts, notamment pour la musique traditionnelle bretonne et rock dans un réseau de cafés, salles polyvalentes, tiers lieux et domiciles. L'ancrage des musiques de tradition orale est très fort, porté à la fois par des chanteurs et sonneurs jouant le patrimoine traditionnel (kan ha diskant du pays fisel, bagad et cercles celtiques du pays lorientais...) mais aussi par de nouvelles générations métissant ces musiques rurales à des influences plus diversifiées de musiques improvisées – musiques du monde, rock, jazz, rap, etc. La figure tutélaire d'Erik Marchand, fondateur de la Kreiz Breizh Akademi, a ouvert la voie à de nombreux musiciens qui viennent ancrer leur travail dans ce territoire. C'est ainsi une terre d'adoption de nombreux artistes.

A côté de plusieurs cercles celtiques / bagad, l'EMDTKB enseigne la musique traditionnelle et porte la scène de la musique classique et du jazz, dont un festival de musique classique (Klassik) sur le territoire. Avant la crise sanitaire, l'école comptait 650 élèves – adultes et enfants – et une quarantaine d'enseignants (nombre d'entre eux sont intermittents du spectacle et ne font que quelques heures dans l'école).

La Métropole de Lyon - Des politiques culturelles fortes en direction des quartiers populaires

Au 1^{er} janvier 2018, la métropole de Lyon compte près d'1,4 millions habitant·es. Elle est l'équivalent du douzième département le plus peuplé de France. La commune de Lyon concentre 37% de la population de la métropole. Concernant les CSP, le fait que le territoire de la métropole aille au-delà de la seule ville de Lyon et sa proche banlieue conduit à la présence de professions intermédiaires (16% en 2018) et d'employés (15%) et d'ouvriers (9%) mais aussi

de cadres (14,9%). À noter que les étudiants représentent une part importante de la population (14% de la population). En termes d'emploi, le taux de chômage est de 13,3% en 2018 et il touche un peu plus les femmes (51,8% des chômeurs sont des femmes). Le revenu médian dans la métropole s'élève à 22 480 euros et 57,1% des ménages de l'agglomération sont imposés. Le taux de pauvreté est de 16,1% et touche en particulier les moins de 30 ans (22,5%) et la tranche 40 à 49 ans (19,2%).

Une politique culturelle ambitieuse et innovante

La métropole de Lyon ou Grand Lyon est une collectivité à statut particulier. Créée le 1^{er} janvier 2015, elle remplace la communauté urbaine de Lyon et, dans le territoire de celle-ci, le département du Rhône. Elle exerce à la fois les compétences d'un département et celles d'une métropole, pour les 59 communes qui la composent au 1^{er} janvier 2018. La commune de Lyon en est le siège. En ce qui concerne notre enquête, on peut noter qu'elle a donc en charge les compétences de développement urbain, notamment la Politique de la ville, mais aussi de la culture (création et gestion des équipements culturels) ainsi que des dispositifs éducatifs par exemple périscolaires et le schéma métropolitain des enseignements artistiques.

Sur le territoire de la métropole lyonnaise, il existe une politique culturelle forte et ancienne. La ville de Lyon consacre près de 20% de son budget à la culture, elle est dotée d'équipements ou d'événements ayant une forte notoriété : Opéra de Lyon, Maison de la Danse, musée des Beaux-Arts, Biennale de la Danse, Biennale d'Art contemporain. Pour autant, la ville-centre ne monopolise pas seule l'attention. Villeurbaine possède des équipements (TNP, maison du livre) qui ont une très grande visibilité et sont des centres de création reconnus. De même, il existe une multitude de salles en périphérie, dont certaines ont aussi une bonne notoriété artistique (théâtre de la Renaissance à Oullins, théâtre de Vénissieux, centre Leonard de Vinci à Feyzin, Radian à Caluire, etc.). Par ailleurs, les cultures urbaines ou émergentes, se sont puissamment développées au cours des trente dernières années. La danse hip-hop en particulier a connu une croissance importante, avec un fort soutien de la Maison de la Danse et de la Biennale de Danse. Ces formes artistiques demeurent en large partie financées par la politique de la ville et divers partenaires sociaux.

Une action culturelle en direction des quartiers populaires

Les politiques culturelles se sont très tôt orientées vers le développement social et urbain des quartiers populaires et mettent en avant les cultures urbaines et populaires. La mise en place de « chartes de coopération culturelle pour la Ville de Lyon » (2008) puis la Métropole (2015) signées par tous les grands équipements culturels témoignent de cette ouverture sociale des politiques culturelles. Il est vrai que l'agglomération lyonnaise héberge de nombreuses communes et quartiers populaires. Sur le territoire de la métropole de Lyon, on retrouve ainsi des villes et des quartiers emblématiques de l'histoire de la politique de la ville en France : les villes de Vaux-en-Velin ou Vénissieux sont en effet des territoires où s'expérimentent les premières politiques de développement social des quartiers suites aux révoltes urbaines des années 1980 et 1990. Sur le territoire du Grand Lyon puis de la Métropole sont successivement mis en œuvre les différents volets de la politique de la ville : les CUCS puis les contrats de ville ainsi que les programmes de rénovation urbaine 1 et 2. 37 quartiers politique de la ville (QPV) existent sur le territoire de la métropole.

Concernant les caractéristiques socio-démographiques des habitants des QPV, les écarts socio-économiques entre les habitants des QPV et les habitants du reste de l'agglomération ne diminuent pas pour certains indicateurs, en particulier le niveau de revenu et du chômage. La population est plus jeune, 33% de personnes de moins de vingt ans (25% Grand Lyon), les actifs ouvriers – employés y sont surreprésentés (73% contre 45% dans l'agglomération). En matière de précarité, on observe une surreprésentation des ménages à bas revenus (36% contre 16%), en particulier des familles monoparentales à bas revenus. La part des allocataires percevant le RSA y est trois fois plus élevée. Au sein du territoire métropolitain, tous les QPV ne se valent pas et certains cumulent davantage de difficultés. C'est notamment le cas de la périphérie Nord-Est (Vaulx-en-Velin, Bron), du Sud-Est (Vénissieux, de la Duchère (9^e arr. de Lyon) mais également de Givors.

Toulouse Métropole-Haute Garonne - Un territoire éclaté et inégalitaire

En 2008, l'agglomération toulousaine regroupait 863 756 habitant·es, tandis que l'aire urbaine en regroupait 1 131 642. Toulouse Métropole (37 communes) en comptait 783 353 (+1,3% en 5 ans). Le territoire de Toulouse Métropole connaît d'importantes disparités de niveaux de revenu entre communes et entre quartiers. Les contrastes de revenus sont très forts avec des territoires qui connaissent les revenus les plus élevés qui sont plutôt à l'extérieur du cœur urbain (avec toutefois une poche importante au centre-ville de Toulouse), tandis qu'à l'inverse les revenus les plus bas se concentrent dans la ville centre et quelques autres villes du cœur urbain comme Colomiers et Blagnac. Si la forte croissance démographique de l'aire urbaine de Toulouse - 16 600 habitants supplémentaires par an entre 2007 et 2012 - s'accompagne d'une forte attractivité, tant régionale que nationale, cette attractivité est largement portée par le cœur d'agglomération que représente le territoire de Toulouse Métropole. La part de la population en QPV représente 8,3% de la population métropolitaine, soit dans chaque commune : 6,6% de la population à Blagnac, 10,3% de la population à Colomiers, 6,7% de la population à Cugnaux, 13% de la population à Toulouse. Au sein de la région Midi-Pyrénées, la part de la population des quartiers prioritaires résidant dans la métropole représente 52% de la population totale des 45 QPV identifiés dans les 17 EPCI de la région. On peut en tout cas noter une grande hétérogénéité de situations, au regard des seuls critères nationaux. Ainsi, les quartiers du Grand Mirail, Izards-La Vache à Toulouse et Val d'Aran-Fenassiers-Bel Air-Poitou à Colomiers représentent à eux seuls près de 75% de la population totale des QPV. Située à l'extérieur du périmètre de Toulouse Métropole mais dans le département de Haute-Garonne, la CC des Terres du Lauragais fait partie de l'aire urbaine de Toulouse. Sa ville-centre, Villefranche-du-Lauragais, est située à 36 minutes en voiture ou en train de Toulouse. Par arrêté du 12 décembre 2016, le Préfet de la Haute-Garonne a prononcé la fusion des Communautés de Communes Cap Lauragais, Cœur Lauragais et CoLaurSud, et crée, à compter du 1^{er} janvier 2017

une communauté de communes dénommée « Terres du Lauragais », dont le siège social est à Villefranche-de-Lauragais. En 2018, la commune de Villefranche-du-Lauragais comptait 4 662 habitants, en augmentation de 10,08% par rapport à 2013, et la CC 40 000 habitants.

A la recherche des politiques culturelles toulousaines

Avec 475 438 habitant·es au 1er janvier 2021, Toulouse est la quatrième commune la plus peuplée de France, chef-lieu du département de la Haute-Garonne et de la région Midi-Pyrénées. Berceau de la firme Airbus, Toulouse est une technopole européenne qui regroupe de nombreuses industries de pointe dans les domaines aéronautique, informatique et spatial, ainsi que de nombreux instituts de recherche. Sur le plan culturel, la ville s'est longtemps caractérisée par l'absence d'une vision stratégique. La 4^e ville de France s'est ainsi longtemps distinguée par sa faiblesse en matière d'équipements ou de festivals emblématiques, mais aussi par sa discrétion en matière de discours et de stratégies... Une évolution s'est toutefois fait sentir en 2008 avec l'arrivée d'un maire socialiste, Pierre Cohen, à la tête d'une liste de gauche regroupant socialistes, communistes et radicaux, et qui a marqué une rupture historique après près de 40 ans d'hégémonie de la droite, depuis l'élection en 1971 de Pierre Baudis puis de son fils Dominique en 1983. La nomination à la Ville de Toulouse d'une première adjointe à la culture en 2008 (Nicole Belloubet) et la création d'une adjointe à l'innovation et à la culture scientifique, marque alors la volonté de la nouvelle équipe de faire de la « culture » un axe fort de la mandature. Trois mois après les élections, un processus de concertation a ainsi été engagé à l'échelle de la Ville de Toulouse, marquant par là une volonté inédite de mettre en partage le sens de l'action publique de la culture voire de redéfinir les référentiels en la matière (Balti, Sibertin-Blanc 2016). Dans le contexte de la loi Maptam (2015) et de la création de Toulouse Métropole, la mobilisation de la « culture » acquiert peu à peu une dimension stratégique, voire marketing, y compris avec le retour de la droite à la tête de la Mairie de Toulouse en 2014, en la personne de Jean-Luc Moudenc. Conscient que la culture ne peut plus seulement être pensée comme un divertissement ou un luxe, le nouveau maire Parti Républicain prolonge la politique engagée par l'équipe précédente, en lui donnant une orientation davantage tournée vers l'attractivité territoriale. Concernant les pratiques culturelles dites « émergentes » en revanche, et plus généralement alternatives, la politique des autorités toulousaines s'apparente souvent à de l'indifférence, en tout cas à un soutien très mesuré. L'année 2020-21 a ainsi été marquée par la fermeture de plusieurs lieux emblématiques de la scène culturelle de Toulouse : démolition de la guinguette Bleu-Bleu, expulsion du Pavillon Mazar de la Cie théâtrale, fermeture de la friche autogérée Mix'Art Myrys...

Une vie musicale focalisée sur la ville-centre

La scène musicale toulousaine n'en est pas moins très animée, notamment grâce à sa vie étudiante. Ainsi, Toulouse est classée 1^{ère} ville étudiante de France en 2020-21 par le journal L'Étudiant, en particulier grâce à son offre culturelle et des initiatives locales (56 festivals y sont par exemple organisés chaque année). De façon générale, Toulouse est une terre musicale. Les scènes électro et rock bénéficient du dynamisme de certaines salles, bars et night clubs, même si, au-delà de la vague toulousaine du Top 50 des années 80, les groupes pop-rock restent méconnus. Toulouse bénéficie par ailleurs de son ancrage occitan, même si celui ne se manifeste pas beaucoup dans l'espace public en dehors du nom des rues et de l'annonce des stations dans le métro... En matière d'équipements et de lieux de diffusion, Toulouse dispose d'un Zénith et d'une salle des musiques actuelles, le Métronum, situé dans le quartier Borderouge au nord de Toulouse. Mais ce sont surtout les salles et boîtes de nuit qui font sa réputation sans oublier le Bikini reconstruit dans une commune limitrophe à la suite de l'explosion AZF. Concernant la musique classique, des concerts sont régulièrement organisés dans les auditoriums Varèse, situé dans le conservatoire, et de Saint-Pierre des Cuisines. Mais c'est le Théâtre du Capitole, situé dans Le Capitole (vaste bâtiment construit par les Capitouls en 1190 qui abrite aussi la mairie de Toulouse place du Capitole), et surtout la Halle aux Grains (où réside l'ONCT), qui représentent les salles de concert symphonique de Toulouse.

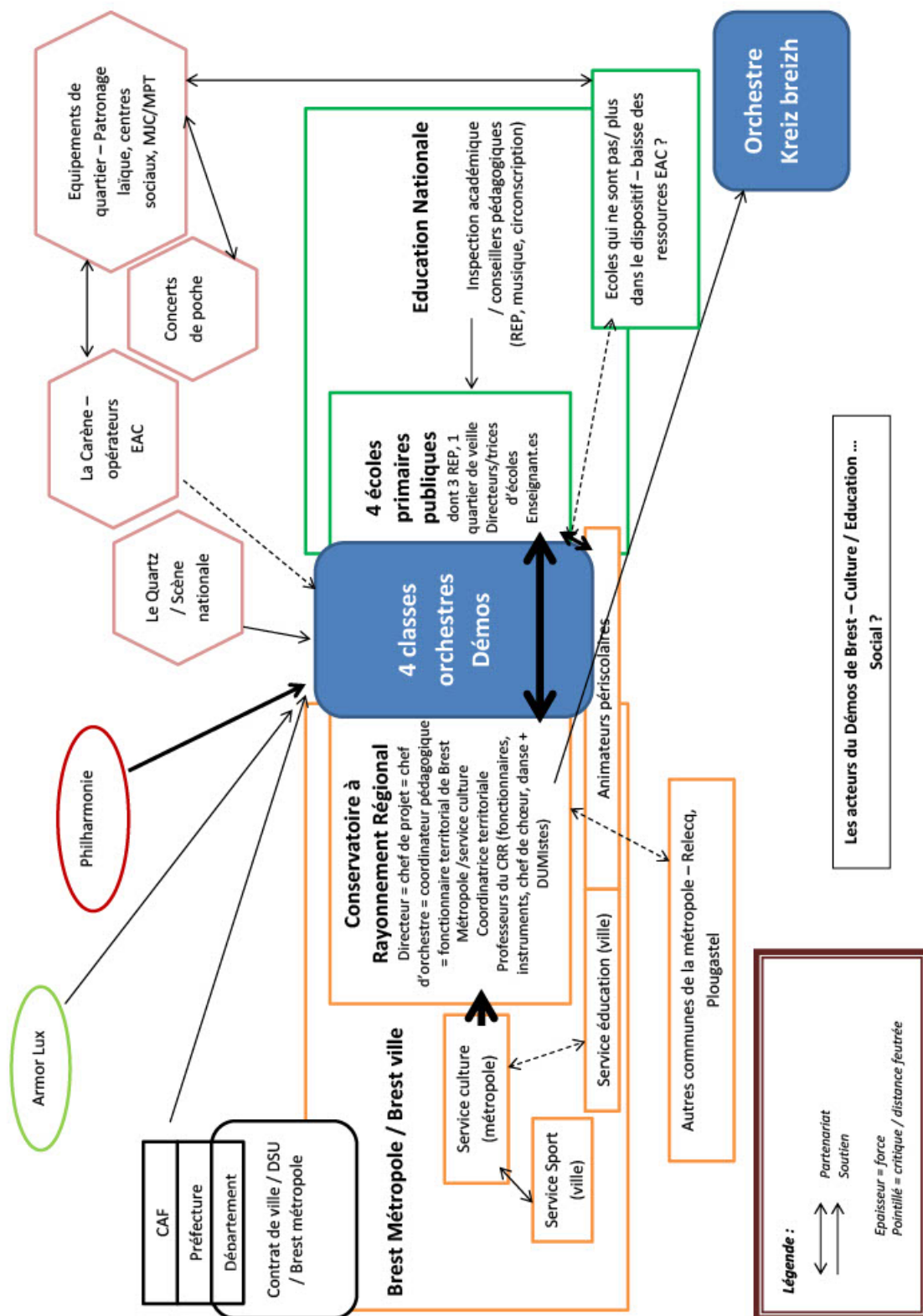
En ce qui concerne l'enseignement musical, Toulouse possède un CRR dont les origines remontent à 1820. En partenariat avec l'Éducation nationale, il s'inscrit dans un cycle de classes à horaires aménagés avec trois écoles primaires et un lycée en vue d'un baccalauréat « Techniques de la Musique et de la Danse » (TMD). Il accueille un peu plus de 2 000 élèves et bénéficie de locaux répartis en différents endroits de la ville. En partenariat avec le COMDT, il propose une formation aux musiques traditionnelles pour les musiciens (instrumentistes ou chanteurs) qui possèdent des acquis et souhaitent approfondir leurs connaissances dans le domaine des musiques traditionnelles en vue d'obtenir un diplôme d'études musicales (DEM) et/ou préparer éventuellement l'entrée dans un pôle supérieur. Il existe par ailleurs plusieurs écoles de musique, à commencer par l'association Music'Halle, fondée en 1986 pour assurer la transmission, la diffusion et le développement des musiques actuelles (appelées « vivaces »).

Le reste de la Métropole est très inégalement doté en matière de lieux de diffusion et d'enseignement. Située dans le « triangle d'or aérospatial », les villes de Blagnac et de Colomiers sont particulièrement dotées. Bénéficiant de la présence de l'aéroport et de nombreuses entreprises liées à l'aéronautique, la ville de Blagnac (20 000 habitants) est considérée comme une des plus prospères de la région. Elle dispose notamment d'un Conservatoire Musique et Danse qui accueille 1 000 élèves et dont le nouveau bâtiment a été inauguré en 2022 dans l'éco-quartier d'Andromède, et d'une salle de spectacle, Odysseus, dont la programmation rivalise avec celles de Toulouse. Ville en forte croissance mais beaucoup plus enclavée (elle n'est reliée ni au métro ni au tramway), la ville de Cugnaux possède également son Conservatoire à rayonnement communal, autrefois École Municipale des Enseignements Artistiques (EMEA).

Quant à la CC Terres du Lauragais, elle dispose de plusieurs équipements culturels répartis sur son territoire : 3 MJC, 13 bibliothèques-médiathèques municipales ; 2 écoles de musique ; 1 café culturel associatif ; 3 salles de spectacle ; 1 salle de cinéma art et essai. S'y côtoient des populations aisées et des ménages parfois très modestes, en même temps que des logiques rurales et agricoles et des logiques périurbaines, avec une dépendance à l'agglomération toulousaine pour l'emploi.

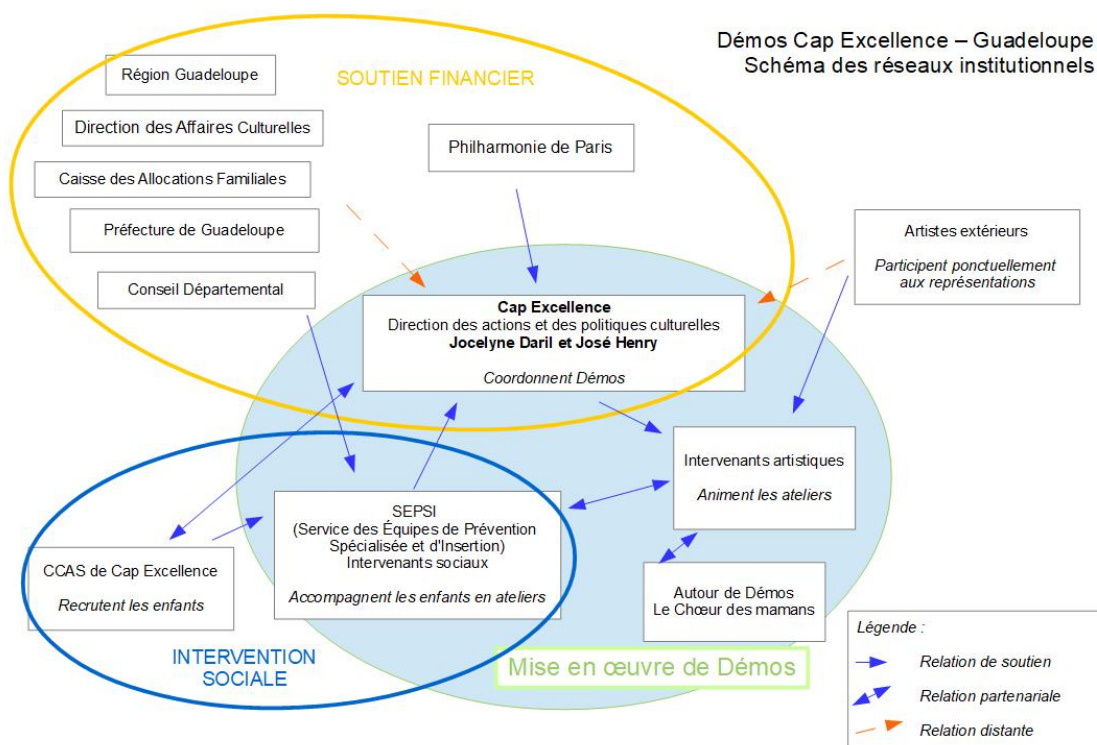
ANNEXE 5 - CARTOGRAPHIE DES RESEAUX INSTITUTIONNELS

DEMOS BREST

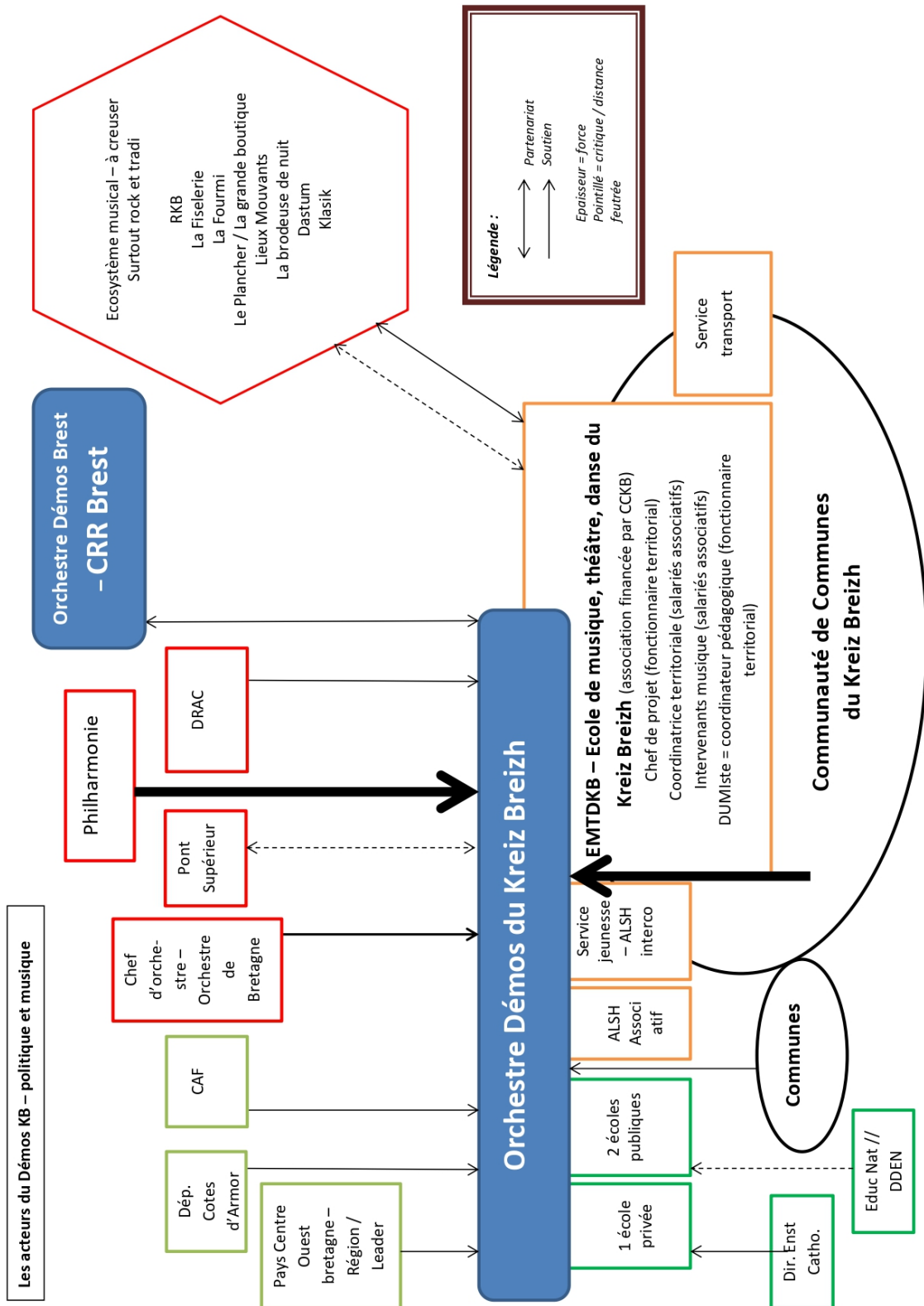


DEMOS CAP EXCELLENCE

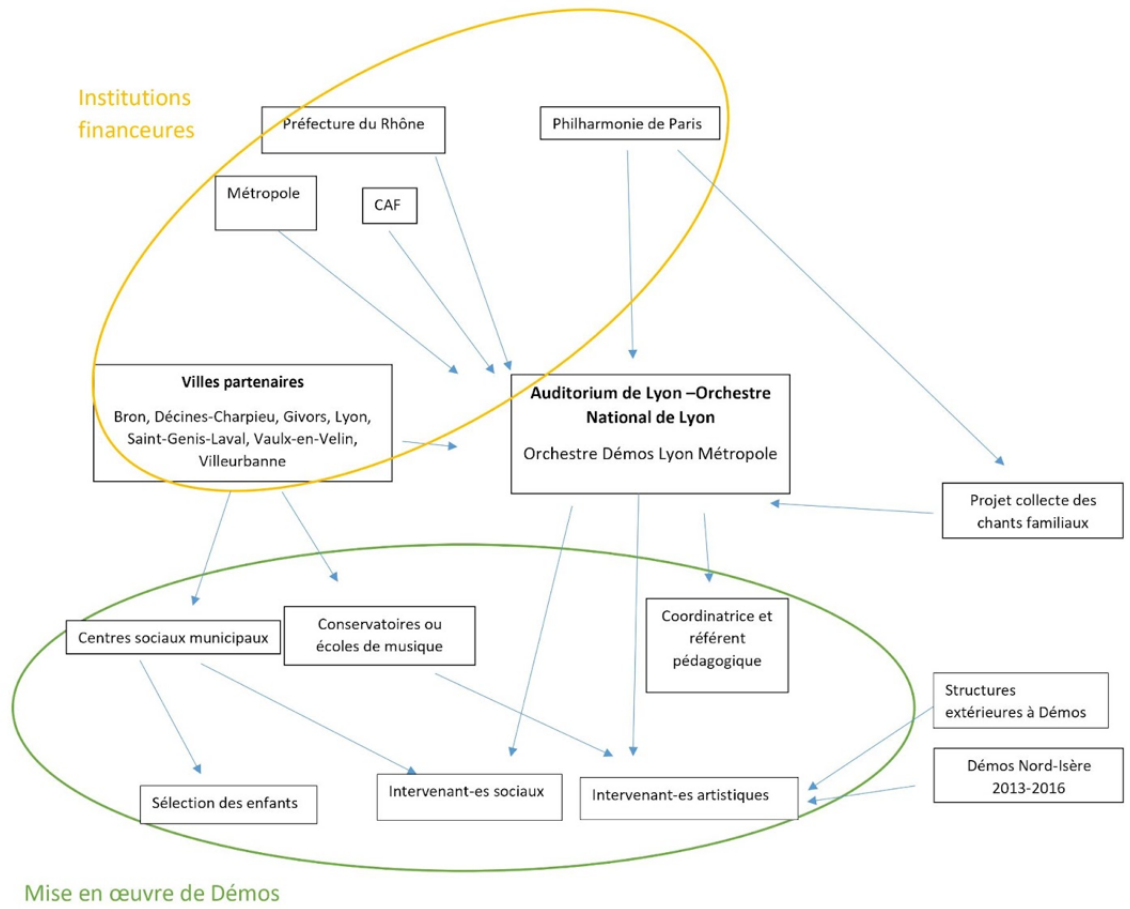
Demos Cap Excellence – Guadeloupe
Schéma des réseaux institutionnels



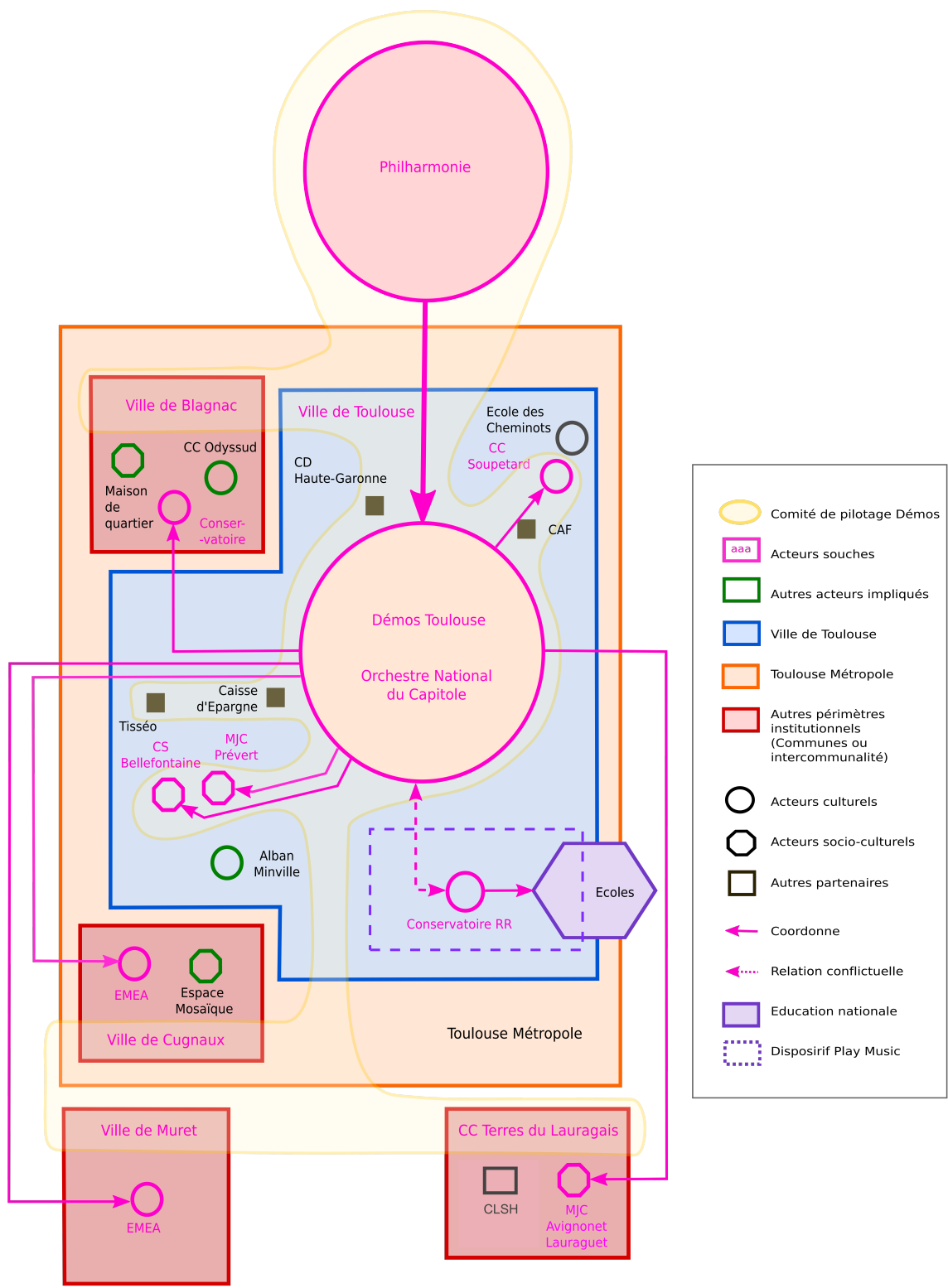
DEMOS KREIZH BREIZH



DEMOS LYON METROPOLE



DEMOS TOULOUSE METROPOLE-HAUTE GARONNE



ANNEXE 6 - LISTE DES ENTRETIENS ET DES OBSERVATIONS (*HORS TEMPS DE RESTITUTION INTERMEDIAIRE*)

BREST

Entretiens (n=17)

<i>Date</i>	<i>Interlocuteurs-trices</i>	<i>Institution</i>
24/08/2021 26/06/2022	Directeur du conservatoire / Chef d'orchestre	CRR Brest
27/01/2022 25/10/2022	Coordinatrice territoriale Démon	CRR Brest
17/03/2022	Professeur de conservatoire engagé dans un dispositif d'orchestre à l'école	CRR Rennes
10/03/2022	Coordinateur pédagogique éducation musicale 1er degré – Finistère Nord & Inspectrice académique en charge de la mission Arts 1 ^{er} degré – Finistère Sud	Education Nationale
31/03/2022	Conseillère EAC & Conseillère danse et musique (hors musiques actuelles)	DRAC Bretagne
23/06/2022 12/12/2022	Coordinateur pédagogique	Philharmonie de Paris
23/08/2022	Cheffe de projet - service éducatif	Ville de Brest
14/11/2022	Ancienne professeur du conservatoire	Ville de Brest
23/11/2022	3 Professeurs des écoles d'une école – IS	Education Nationale
11/01/2023	Professeur de conservatoire - Intervenant musicien dans Démon	CRR Brest
12/01/2023	Cheffe de projet - service culture	Ville de Brest
27/01/2023	Directeur + administrateur d'école de musique - spécialisation musiques du monde	Vivre Le Monde
09/02/2023	Directeur d'école de musique - spécialisation musiques traditionnelles	Centre Breton d'Art Populaire
16/02/2023	Responsable pédagogique - association de formation des professionnels de la musique - spécialisation transmission orale	DROM
28/02/2023	Administratrice + référent pédagogique d'école de musique - spécialisation musiques actuelles	La Luciole

Observations (n = 20)

<i>Date</i>	<i>Type d'observation</i>	<i>Durée</i>
11/02/2021	Copil' Démon Brest	2h
26/11/2021	Copil' Démon Brest	2h
7-9/02/2022	Stage de l'orchestre des jeunes – KB et Brest/ Auditorium du CRR de Brest	12h
21/03/2022	Partiel	2h
04/04/2022	Tutti	4h
14/06/2022	Tutti	2h
23/06/2022	Répétition générale et concert	6h
26/06/2022	Concert de l'Orchestre Démon des Jeunes de Bretagne	4h
01/07/2022	Séminaire de fin de 2 ^{ème} année rassemblant tous les intervenants de terrain	6h
31/08/2020	Copil' projet post démon Pen Ar Band	7h

31/05/2021 27/08/2021 07/01/2022 27/06/2022		
10/03/2022	Remise du label EAC – niveau expertise à l'école Pen Ar Stréat en présence de la DASEN et de tous les partenaires Restitution par les enfants de l'école de l'atelier voix (CE1) + participation à un atelier chant dans l'école (CM2)	2h
19/03/2022	Atelier enfants/ parents – voix puis percussion, Centre social Pontanézen	2h
17/06/2022	Fête de fin d'année école Pen Ar Stréat	2h
22/10/2022	Tutti	3h
05/04/2023	Echanges sur le post Démos - 4 professeurs/ directeurs des écoles + directeur du conservatoire + coordinateur pédagogique Education Nationale	3h
7/04/2023	Tutti	2h

CAP EXCELLENCE

Entretiens (n = 16)

<i>Date</i>	<i>Interlocuteur/interlocutrice</i>	<i>Institution</i>
11/05/2021	Coordinatrice/ Direction des actions et des politiques culturelles	Cap Excellence
22/07/2021	Coordinateur/ Direction des actions et des politiques culturelles	Cap Excellence
17/12/2021	Chargé de mission pôle régional des arts du spectacle	Conseil Régional
01/02/2022	Directrice des Affaires culturelles et du Patrimoine	Conseil Départemental
15/02/2022	Chef d'orchestre Démos	Démos
08/03/2022	Intervenant violon	Démos
16/03/2022	Intervenant trompette/ tuba	Démos
18/03/2022	Intervenant flûte	Démos
19/03/2022	Chorale des mamans. Entretien collectif avec cinq mères de famille, suivi d'un entretien individuel avec la Cheffe de chœur (des mamans)	Association Autour de Démos
22/03/2022	Intervenant Ka	Démos
25/03/2022	Intervenant clarinette	Démos
29/03/2022	Intervenant violon	Démos
05/04/2022	Accompagnants sociaux. Entretien collectif avec l'équipe de Pointe-à-Pitre	SEPSI Conseil Départemental
23/06/2022	Coordinatrice/Direction des actions et politiques culturelles	Cap Excellence
13/10/2022	Cheffe de chœur de l'orchestre/ Coordinatrice pédagogique	Démos
26/10/2022	Coordinateur et coordinatrice/ Direction des actions et des politiques culturelles	Cap Excellence

Observations (n = 3)

<i>Date</i>	<i>Type d'observation</i>	<i>Durée</i>
03/07/2021	Concert Démos Cap Excellence Guadeloupe. Hall Paul Chonchon, Pointe-à-Pitre	3h
20/02/2022	Tutti Démos. An Fon La, Espace Rousseau, Les Abymes	3h30
27/05/2022	Concert de Symphonie Ka, Anse Tabarin, Le Gosier	2h30

KREIZ BREIZH

Entretiens (n=17)

<i>Date</i>	<i>Interlocuteurs.trices</i>	<i>Institution</i>
25/08/2021 06/01/2022	Directeur / responsable service culturel	Ecole de Musique, Danse Théâtre du Kreiz Breizh
25/08/2021 06/01/2022	Coordinatrice territoriale Démos	Ecole de Musique, Danse Théâtre du Kreiz Breizh
06/01/2022	Coordinateur pédagogique	Philharmonie de Paris
15/10/2021	Elu – ex président de la CCKB auj VP vie culturelle CCKB	CCKB
17/01/2022	Inspecteur Education Nationale – circonscription de Guingamp Sud / conseiller pédagogique de circonscription	Education nationale
27/01/2022	Coordinateur de projets culturels	Association La Fiselerie – Rostrenen
27/01/2022	Journalistes	Radio associative Kreiz Breizh - Rostrenen
31/03/2022	Conseillère EAC & Conseillère danse et musique (hors musiques actuelles)	DRAC Bretagne
09/06/2022	Coordinateur pédagogique	EMDTKB
09/06/2022	Référente Sociale – corde	ALSH associatif
29/06/2022	Musicien Intervenant – corde	Démos
16/02/2023 06/03/2023	Chargée de mission projet culturel de territoire	CCKB
10/02/2023	Musicienne intervenante – corde	Démos
16/02/2023	Responsable pédagogique - association de formation des professionnels de la musique - spécialisation transmission orale	DROM - Kreiz Breizh Akademi

Observations (n = 7)

<i>Date</i>	<i>Type d'observation</i>	<i>Durée</i>
06/01/2022	Atelier hebdomadaire de l'orchestre des jeunes EMDTKB	2h
7-9/02/2022	Stage de l'orchestre des jeunes – KB et Brest/ Auditorium du CRR de Brest	12h
12-13/04/2022	Stage Démos – Rostrenen	18h
13/04/2022	Répétition de l'orchestre des professeurs - Rostrenen	2h
9/06/2022	Atelier hebdomadaire des bois - Laniscat	2h
22/06/2022	Répétition générale et concert	6h
26/06/2022	Concert de l'Orchestre Démos des Jeunes de Bretagne	4h

LYON METROPOLE

Entretiens (n = 31)

<i>Date</i>	<i>Interlocuteur-ice</i>	<i>Institution</i>
10/09/2021	Secrétaire générale	Auditorium - ONL
10/09/2021	Coordinatrice Démos	Auditorium -ONL
25/01/2022	Délégué du Préfet à la Politique de la Ville, référent "Culture"	Préfecture du Rhône
01/02/2022	Coordinatrice pédagogique Démos, secteur Sud-Est	Philharmonie de Paris
08/02/2022	Responsable Education culturelle et lien social	Métropole de Lyon, direction Action culturelle
10/02/2022	Chargée de mission action culturelle et éducative	DRAC Rhône-Alpes
17/02/2022	Directrice adjointe, chargée de Démos	Centre social municipal Camille Claudel de Givors
17/02/2022	Chef du service politiques sociales et territoriales	Caf du Rhône
18/02/2022	Directeur	Ecole des Arts municipale, Vaulx-en-Velin
01/03/2022	Directrice du Pôle Culture et Territoires	Ville de Lyon
10/03/2022	Directrice du CFMI & ancienne chargée de mission action culturelle CRR de Lyon & ancienne directrice du conservatoire de Givors	Centre de Formation des Musiciens Intervenants, Lyon 2
11/03/2022	Coordinatrice territoriale	ENM
14/03/2022	Responsable suivi de création	Association nationale « Orchestre à l'Ecole »
18/03/2022	Directrice adjointe	Conservatoire de Givors
21/03/2022	Directeur	CEFEDM AURA
30/03/2022	Chargée de mission "Musique de tradition orale"	Philharmonie de Paris
05/04/2022	Animateur projet « Aïco »	CRR de Lyon
12/04/2022	Référente Famille	Centre social de Givors
15/04/2022	Référent pédagogique Démos et intervenant musical	Auditorium- ONL
06/05/2022	Animateur	Centre social de Givors
09/05/2022	Chargée de mission Coopération culturelle sur Lyon 8 ^e	Ville de Lyon
10/05/2022	Coordinatrice territoriale Démos	Auditorium-ONL
13/05/2022	Chargée de mission Coopération culturelle	Métropole de Lyon, direction Action culturelle
16/05/2022	Directeur de l'action culturelle	Ville de Décines-Charpieu
16/05/2022	Chargée de mission Action culturelle	Ville de Décines-Charpieu
07/06/2022	Référent Secteur Enfance	Centre social Bonnefoi, Lyon 3 ^e
14/06/2022	Référente Secteur Enfance-Jeunesse	Espace Berthaudière, Décines
20/06/2022	Référente Secteur Familles	Centre social de Bron

08/10/2022	Intervenante artistique	Auditorium de Lyon
14/10/2022	Intervenant artistique	Auditorium de Lyon
16/10/2022	Intervenante artistique	Auditorium de Lyon

Observations (n =6)

<i>Date</i>	<i>Type d'observation</i>	<i>Durée</i>
08/04/2022	Atelier hebdomadaire Cordes de Givors	2 h
12/04/2022	Atelier hebdomadaire Cordes de Givors	2 h
10/05/2022	Atelier hebdomadaire Cuivres Vaulx en Velin	2 h
25/05/2022	Atelier hebdomadaire Bois Décines	2 h
14/06/2022	Réunion Groupe de travail Famille –Auditorium	2 h 30
25/06/2022	Répétition générale et concert -Auditorium	8 h
27/06/2022	Réunion Bilan Intervenants artistiques - Auditorium	2 h 30

TOULOUSE METROPOLE & HAUTE-GARONNE

Entretiens (n = 30)

<i>Date</i>	<i>Interlocuteur-ice</i>	<i>Institution</i>
02/02/2022	Directeur	MJC Prévert
02/02/2022	Coordinateur	MJC Prévert
03/02/2022	Chargé de mission, Direction Arts vivants et Visuels	Conseil Départemental 31
11/02/2022	Directrice	CS Bellefontaine
15/02/2022	Coordinatrice	Centre culturel Soupetard
16/02/2022	Intervenante musicale	MJC Prévert
7/03/2022	Chargée de mission Politique de la Ville	Ville de Cugnaux
7/03/2022	Directrice	CRC Cugnaux
7/03/2022	Directrice adjointe Culture	Ville de Cugnaux
17/03/2022	Co-Présidente	MJC Avignonet-Lauragais
17/03/2022	Intervenante sociale	MJC Avignonet-Lauragais
17/03/2022	Chargée de mission culture	CC Terres du Lauragais
25/03/2022	Coordinatrice Play Music	CRR
01/04/2022	Adjointe DG Culture	Ville de Toulouse/ Toulouse Métropole
01/04/2022	DG Culture	Blagnac
01/04/2022	Directrice	CRC Blagnac
04/04/2022	Coordinatrice pédagogique	Démos-ONCT
7/04/2022	Directrice	Ecole de musique Muret

15/04/22	Conseillère technique Enfance Jeunesse	CAF
19/04/2022	Chargé Musique (et ex DAC Colomiers)	DRAC Occitanie
19/04/2022	Référente projet structure Soupetard	Ville de Toulouse
31/04/2022	Directrice	Centre culturel Soupetard
11/06/2021	Coordinatrice Démon	ONCT
11/06/2021	Chef de projet Démon	ONCT
11/05/22	Directrice d'école	Ecole des Cheminots
11/05/22	Enseignant	Ecole des Cheminots
12/05/22	Responsable pôle coordination contrat de ville	Toulouse Métropole
20/05/22	Adjoint à la culture et au mécénat	Mairie de Toulouse
20/05/22	Administratrice déléguée	ONCT
02/06/22	Adjoint Cultures urbaines et Jeunesse	Mairie de Toulouse
06/02/23	Directeur	CRR Toulouse
21/02/23	Adjointe Action socioculturelle	Mairie de Toulouse
16/03/23	Président (DAC)	MJC Prévert (Mairie de Tournefeuille)

Observations (n = 8)

<i>Date</i>	<i>Type d'observation</i>	<i>Lieu</i>	<i>Durée</i>
30/06/2021	Restitution Blagnac	Parc Ritouret, Blagnac	2h
14/12/2021	Comité technique	Toulouse Métropole	2h
19/09/2021	Tutti	Halle aux Grains	2h
10/01/2022	Comité de pilotage	Team	3h
19/10/2021	Stage	Halle aux Grains	4h
07/12/2021	Comité technique	Toulouse Métropole	2h
02/02/2022	Atelier hebdomadaire Cordes	MJC Prévert	1h
26/04/2022	Formation Intervenants	Halle aux Grains	4h
04/07/2022	Comité de pilotage	Capitole	3h
14/01/23	Remise des instruments Démon 2	Halle aux Grains	4h
17/01/23	Comité technique	Toulouse Métropole	2h
19/01/23	Comité de pilotage	Capitole	2h