Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

« L'argent permet de faire quelque chose, mais il n'est pas l'objectif ultime. »

Entretien avec Pierre François

Anne Monier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2585>

DOI : 10.4000/transposition.2585

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Anne Monier, « « L'argent permet de faire quelque chose, mais il n'est pas l'objectif ultime. » », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2585> ; DOI : 10.4000/transposition.2585

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

« L'argent permet de faire quelque chose, mais il n'est pas l'objectif ultime. »

Entretien avec Pierre François

Anne Monier

Des recherches sur la musique

Comment avez-vous été amené à travailler sur la musique ? Aviez-vous une formation musicale ? Un intérêt pour la musique ?

J'ai fait pas mal de musique en amateur, avec un niveau assez médiocre, au sens où je n'étais pas un grand amateur, et je n'étais pas un très bon pianiste. En revanche j'en ai fait beaucoup, donc qualitativement ce n'était pas très bon, mais quantitativement c'était intense. Mon rapport à la musique était beaucoup dans le faire : j'ai fait du piano, j'ai fait de l'orgue, j'ai fait du chant et j'ai aussi fait un peu de direction chorale. Je n'étais donc vraiment bon dans aucune de ces disciplines, mais j'avais un rapport à la musique qui était très quotidien, je pense que j'en faisais une vingtaine d'heures par semaine. Il fallait monter les programmes, il y avait beaucoup de tournées de concert, des choses comme ça. C'est un type de rapport à la musique qui est un peu différent de celui qu'on peut avoir quand on est juste en conservatoire, même si quand on est juste en conservatoire, on est souvent beaucoup plus virtuose que moi je ne l'étais. S'il faut dire les choses avec des grands mots, je dirais que c'est l'idée qu'on peut se faire de ce qu'était la pratique musicale au XVIII^e siècle, c'est-à-dire une pratique musicale non virtuose, mais très quotidienne, très pragmatique, très empirique, très ancrée dans des *deadlines* proches.

Comment en êtes-vous venu à travailler sur le monde de la musique ancienne ?

J'ai fait des études de sciences sociales, qui n'étaient absolument pas indexées sur ces problématiques-là, très généralistes. Quand j'étais en maîtrise, c'est-à-dire Master 1 d'aujourd'hui, j'avais vu la présentation d'une enquête sur les comédiens par Catherine

Paradeise (*Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998) qui était à l'époque la directrice du département de sciences sociales de l'École Normale Supérieure de Cachan, où j'étais élève. J'avais découvert la sociologie des professions et la sociologie du marché du travail appliquée aux professions artistiques, ça m'intéressait. À cette époque-là, j'avais commencé à écouter de la musique ancienne. Dans le chœur où j'étais, cette musique, française notamment – Charpentier, Delalande, un peu Lully, Bouzignac, Couperin – était une musique qu'on chantait beaucoup. J'avais découvert pendant mes études qu'il y avait des disques qui permettaient d'écouter cette musique-là chantée correctement, du Charpentier bien chanté, avec des beaux orchestres, etc. Donc je me suis mis à les écouter et, en les écoutant, j'ai commencé à lire à ce sujet. Quand Catherine Paradeise a fait cette présentation sur les comédiens, je me suis dit « il y a plein de questions qu'elle pose qui pourraient intéresser la musique ancienne ». Ensuite, les circonstances ont fait que j'ai dû choisir mon sujet de thèse l'année de l'agrégation. Or cette idée-là, que je trouvais un peu amusante, était restée dans ma tête et c'est comme ça que je me suis mis à faire un DEA d'abord, et ensuite une thèse à l'École des Hautes Études, sur les mondes de la musique ancienne, avec la conviction que la thèse était un engagement trop important qu'elle porte sur un sujet qui ne me motivait pas. Je souhaitais vraiment travailler sur un sujet qui m'intéressait. Les questions théoriques qui ont émergé dans mon travail de thèse n'étaient pas forcément celles qui m'intéressaient le plus, mais l'objet m'intéressait beaucoup et je pensais que – et ça s'est confirmé avec d'autres expériences de recherche – quand on enquête sur un terrain, il faut quand même être un peu intéressé par ce terrain, et pas uniquement en faire un espace d'investigation un peu comme ça, désinvesti de toute considération d'intérêt.

Comment se sont déroulées les enquêtes ?

Assez facilement. C'est un monde qui s'est révélé plutôt perméable. La manière dont elles se sont déroulées concrètement, c'est que j'ai envoyé un courrier à un journaliste de *Diapason*. Moi je ne connaissais personne dans ce milieu-là, vraiment personne, mais j'avais identifié qu'il y avait un journaliste de *Diapason* qui écrivait beaucoup et très bien sur ce milieu-là, qui manifestement connaissait très bien l'histoire de ce mouvement. Je lui avais donc envoyé, à tout hasard, une lettre en lui demandant un rendez-vous pour discuter et voir s'il pourrait me donner des contacts. Ce journaliste, c'était Ivan Alexandre et, à ma grande surprise (j'étais en train de lancer différents filets dans différentes directions), il m'a répondu. Je suis allé chez lui, on a discuté pendant des heures et il m'a ouvert pas mal de portes dans ce milieu. Ivan était très proche de Marc Minkowski – à l'époque, le milieu était structuré autour de l'opposition entre William Christie et Marc Minkowski – et donc Ivan m'a présenté des gens qui étaient plutôt du côté de Minkowski. De fil en aiguille, j'ai rencontré plusieurs musiciens, j'ai fait des entretiens biographiques avec eux, ce fut une première phase, en Master. Pour la thèse, n'ayant pas eu de financement, j'ai été obligé de travailler. Or j'ai eu une opportunité, que m'a offerte Pierre-Michel Menger, mon directeur de DEA puis de thèse. Pierre-Michel avait été contacté par des gens de Radio France, qui cherchaient quelqu'un pour réaliser une enquête sur un sujet – assez éloigné du mien – qui était d'analyser toute la politique audiovisuelle – radio, disque, captation télé – des grands orchestres et des grands opéras du monde occidental. Donc pendant un an j'ai mis entre parenthèses ma thèse et j'ai travaillé à l'Opéra de Paris en tant que salarié. La mission était financée par l'Opéra, mais aussi par Radio France, par l'Orchestre de Paris, par le Théâtre des

Champs-Élysées, par le Châtelet et par l'Opéra Comique. Il y avait un peu tout le monde autour de la table. Ce fut une année assez merveilleuse, exigeante, mais merveilleuse en termes d'accumulation d'entretiens. J'ai dû faire 150 entretiens, j'ai passé deux mois à travailler sur l'Angleterre, ensuite j'ai travaillé beaucoup sur l'Allemagne et l'Autriche, un petit peu la Suisse, plutôt l'aspect radio, l'Italie un peu, évidemment la France – j'ai commencé par faire un tour de France – et après ça je suis allé aux États-Unis. J'ai écrit un rapport de 700 pages, très descriptif, où je faisais le bilan de ce que faisaient toutes les télévisions, toutes les radios, toutes les grandes maisons d'opéra et les orchestres. C'était assez éloigné de ma thèse, parce qu'on n'était plus dans la musique ancienne du tout, mais en même temps c'était merveilleux d'avoir la possibilité, à 24 ans, de faire le tour du monde, de rencontrer tout le monde, d'aller dans les plus beaux orchestres. Cela m'a surtout permis d'acquérir une très grande expérience et connaissance des écosystèmes respectifs de l'organisation de la musique dans des pays qui ont une tradition musicale très forte. Par la suite, je suis revenu à la musique ancienne, j'ai passé deux ans à enseigner au lycée, tout en faisant mes enquêtes sur la musique ancienne. L'un des problèmes que j'ai rencontrés, pour cette enquête sur le monde de la musique ancienne, c'est que c'est un monde qui était très éparpillé, très distribué, sur une multitude d'acteurs. C'était passionnant, mais j'avais des problèmes pour avoir des données de cadrage, des éléments qui permettent d'objectiver des trajectoires un peu lourdes, un peu longues, un peu structurantes. J'ai eu la possibilité de constituer deux grosses bases de données, longitudinales. L'une qui portait sur les distinctions discographiques, sur lesquelles je recensais les données de base (nationalité des compositeurs, nationalité des interprètes, nature des œuvres, etc.), et une autre fondée sur les bases de données que les Arts florissants avaient constituées sur la population des musiciens qu'ils employaient, ce qui me permettait de travailler sur des éléments relatifs à l'organisation du travail. Sinon, j'ai également fait des entretiens, avec des musiciens, des administratifs, un peu avec des chefs, pas beaucoup.

Et de l'ethnographie aussi ?

J'ai fait un peu d'ethnographie. J'en ai fait en Master. Je me suis beaucoup amusé à en faire, mais Pierre-Michel Menger n'est pas très fan d'ethnographie et il m'avait un peu découragé d'en faire, en me disant que c'était anecdotique, que je n'allais pas voir grand-chose avec ça, et que ce serait juste pour me faire plaisir. J'avais suivi son conseil, je pense que fondamentalement il avait raison, j'aurais vu des choses assez répétitives. J'avais, malgré tout, mis un bout de chapitre qui était une ethnographie du travail d'orchestre que j'avais faite en Master, mais qui n'était pas très importante. En revanche, mes bases de données, je les avais beaucoup travaillées et elles étaient très importantes pour moi. Or lors de ma soutenance, je n'ai pas eu une seule question sur le chapitre sur les bases de données, mais ils ont tous fait allusion aux 7 ou 8 pages d'ethnographie un peu en vrac que j'avais faites sur l'orchestre. Ensuite, ils m'ont conseillé d'en faire un article à soumettre à *Socio du travail* et c'est comme ça que j'ai fait ce papier sur la construction du son, que maintenant j'aime bien, mais que pendant longtemps je n'ai pas du tout aimé car je considérais que c'était une imposture, parce qu'en fait mon vrai travail n'était pas là. J'avais assisté au travail d'un orchestre : or, précisément, comme j'avais fait beaucoup de musique, je pouvais voir des choses que d'autres personnes, y compris celles qui ont fait beaucoup de conservatoire et jouaient très bien, n'auraient pas forcément vues. Par exemple, comme j'avais fait de la direction chorale, je savais ce que c'était que de ne pas réussir à diriger un collectif, et quand je

voyais Christie se débattre dans les *Noces*, je voyais très bien qu'il se débattait, et qu'il n'arrivait pas à le faire : pour moi c'était assez transparent.

La musique et l'argent

La question de l'argent touche de différentes manières le monde de la musique ancienne – coût d'une production, salaires des musiciens, marché des subventions, marché des concerts, statut de l'intermittence –, mais vous montrez qu'au tout début, les ensembles de musique ancienne vivent avec presque rien, des coûts très bas : quelle est la place de l'argent, au début, dans les années 1970 ?

Au début, le monde de la musique ancienne est un monde amateur, donc il y a un peu deux manières de répondre à votre question. On peut dire d'abord que l'argent n'est pas présent parce que c'est un monde amateur : les gens ne sont pas payés, les flux financiers sont extrêmement bricolés, les gens se payent en faisant passer la corbeille à la fin des concerts, il n'y a pas de précommande de production très lourde, une bonne partie des musiciens (des chanteurs notamment, mais pas seulement) ne sont pas payés ou alors ils se partagent la recette. C'est une forme de pratique qui est en fait assez commune, qui correspond à des pratiques de musique amateur, dans lesquelles il y a des gens qui sont bons et des gens qui sont moins bons, et où les flux monétaires sont peu présents, sauf lorsqu'il faut quand même par exemple mettre de l'argent dans le bus qu'on a loué pour pouvoir transporter les timbales, c'est de cet ordre-là. Une autre manière de répondre à votre question, c'est de dire que tous les milieux amateurs, et en particulier sur ces pratiques amateurs là, sont des pratiques qui ne se déroulent pas dans n'importe quel milieu. L'une des marraines de ce mouvement-là était la Comtesse Ginette de Chambure, qui tenait salon à Neuilly, et il y avait, dans le bureau de la Société des musiques d'autrefois, Mme de Rothschild. Or c'est dans la Société des musiques d'autrefois que William Christie, Jordi Savall, René Jacobs et les autres vont se faire les dents. C'est donc un peu rapide de dire simplement qu'il n'y a pas d'argent, parce que d'un côté il n'y a pas d'argent, et de l'autre il y en a énormément. Ce sont des pratiques qui sont enchâssées sur une population dont les propriétés sociales sont sans ambiguïté et extrêmement homogènes. Mais ce n'est pas encore un univers dans lequel les échanges sont marchandés.

Vous expliquez que la professionnalisation du monde de la musique ancienne a donné aux relations financières une place de plus en plus importante. Pourriez-vous nous expliquer ce mécanisme ?

Il est clair qu'il y a eu de plus en plus de relations marchandes. Je pense que ce qui a été déterminant c'est, paradoxalement, l'intervention d'acteurs publics. C'était un peu des *street-level bureaucrats*, des gens qui avaient des petits guichets, qui étaient des militants de la cause en quelque sorte, et qui ont utilisé ces petits guichets pour faciliter certaines entreprises qui se sont avérées ensuite déterminantes. Il y a eu deux ou trois éléments marquants. Il y a eu, par exemple, des bourses pour permettre à des jeunes gens qui étaient en apprentissage d'aller se former en Hollande. Cela ne concerne pas beaucoup de musiciens, à peine une petite dizaine de musiciens, violonistes, flûtistes qui sont partis. Ces gens-là reviennent en France, trouvent des postes dans les conservatoires, passent les diplômes d'enseignant, deviennent profs et se mettent à former, eux aussi, des musiciens. C'est un premier pas, les sommes dont on parle ne sont pas des sommes énormes, mais cela joue un rôle très important. Simultanément, quelques ensembles obtiennent un peu d'argent : c'est une époque où le ministère de la Culture a un peu le

vent en poupe et donc, même si les sommes engagées par le ministère ne sont pas mirobolantes (à l'échelle de ce que coûte par exemple l'Opéra de Paris), ça amorce un mouvement, et les mêmes se trouvent en position de commencer la professionnalisation de deux ensembles en particulier, la Chapelle royale¹ et les Arts florissants². Il se trouve que les musiciens qui dirigent la Chapelle royale et les Arts florissants sont des artistes de très grand talent qui vont faire des productions avec une vraie visibilité. On connaît les dates clés, les grands moments : c'est *La Passion selon Saint Matthieu* à Saint-Étienne-du Mont d'Herreweghe au début des années 1980, c'est la *Médée* de Charpentier par William Christie³ puis *Atys*⁴. Pendant la première moitié des années 1980, ces deux ensembles sont portés avec des sommes qui ne sont pas considérables, mais un certain nombre de musiciens, de chanteurs, qui jusque-là étaient amateurs, qui faisaient ça sur leurs soirées, leur temps libre, peuvent sauter le pas. D'abord, certains progressent : je me souviens comme ça de l'entretien que j'avais fait avec une femme, qui jouait de la viole de gambe, et qui était prof de maths, donc elle avait du temps pour faire sa musique. Là, on lui donne un peu d'argent, donc elle se met à mi-temps, ensuite elle se met en disponibilité. Ce n'était pas une gambiste de très haut niveau, ce n'était pas Jordi Savall, mais elle progresse, le niveau monte, et c'est le point de départ. Une fois que le mouvement est enclenché, il y a la possibilité d'entrer dans des circuits de production, même s'ils restent modestes. Il y a par ailleurs assez tôt des structures un peu fortunées qui sont capables de mettre de l'argent dans des productions. Je me souviens par exemple d'avoir vu, enfant, la *Passion selon Saint Jean* au Théâtre des Champs-Élysées mis en scène par Pizzi je crois et William Christie à la baguette. Évidemment ce type de production, ce n'était pas gratuit. Il y a également les exemples de la production d'*Atys* et d'autres grandes productions. Ça donnait de l'activité aux ensembles, ça permettait à des musiciens de commencer à obtenir leur statut d'intermittent et donc d'accéder à une forme de professionnalisation. Par ailleurs il y avait des circuits de production qui commençaient à se structurer un petit peu, même s'il s'agissait de sommes qui n'étaient pas considérables. C'est ainsi l'époque où l'on voit émerger le festival de Beaune⁵, le festival d'Ambronay⁶, le festival de Sablé-sur-Sarthe⁷ : ces endroits n'étaient pas riches, mais avaient un peu de sous, ce qui permettait là encore de faire vivre des productions. Il y a eu deux autres éléments qui ont été déterminants dans cette dynamique, c'est la radio et le disque. La radio a été absolument cruciale, avec des personnes qui étaient avant tout là aussi des militants de la cause. Je pense à Jacques Merlet. Il avait lui-même une histoire passionnante, qui passait par les orgues, complètement soixante-huitard, donc enchâssé dans une histoire politique assez profonde. Il a profité d'un moment d'implosion de France Musique pour faire gagner de la place à la musique ancienne à l'intérieur de France Musique et pour faire des semaines entières d'émissions consacrées à telle ou telle démarche, tel ou tel musicien, tel ou tel compositeur. Il invitait tous ces musiciens dont on parle, les Christies, les Herreweghe, tous ces gens, il les faisait venir et leur disait « Allez, jouez, expliquez-nous votre démarche », et ça a donné une visibilité immense à la musique ancienne. L'autre élément qui a joué un rôle absolument déterminant, c'est le disque. Le disque là encore c'est étonnant. On voit des disques, qui étaient très bien produits, avec de belles pochettes, des prises de son souvent extrêmement réussies, très soignées, qui sont vraiment des disques somptueux : les disques du début des années 1980 sont vraiment magnifiques. En même temps, ces disques, les gens les faisaient souvent à l'œil, ils n'étaient pas payés, il n'y avait pas de contrat, il n'y avait pas d'argent. Ça a permis à Harmonia Mundi et aux époux Coutaz d'en enregistrer beaucoup, ça a donné

une visibilité absolument considérable à ces ensembles et ces disques se vendaient très bien. Harmonia Mundi a gagné pas mal d'argent là-dessus. Ensuite, les choses se sont régularisées, c'est-à-dire que les ensembles ont constaté qu'ils n'étaient pas payés, qu'on vendait beaucoup de disques qui n'étaient pas gratuits et que par conséquent il y avait des gens qui gagnaient de l'argent avec. Il a fallu régulariser, ce qui n'est pas forcément allé sans mal. Il y a un élément que je raconte dans mon livre, c'est une anecdote qui fonctionne un peu comme un symptôme de cette période-là. Les Arts florissants enregistraient à cette époque-là pour Harmonia Mundi. Tout ce développement-là s'est fait de manière très chaotique, avec des gens qui géraient ces ensembles, qui étaient souvent aussi des amateurs, donc le *business model* n'était pas écrit, on ne savait pas très bien comment ça fonctionnait, et les gens qui étaient à la tête de ces structures, c'était des amis, qui rendaient service, mais ce n'était pas des comptables, ce n'était pas des gens qui faisaient de la gestion. À un moment, les Arts florissants se sont retrouvés dans une situation de quasi-mort économique, de faillite, à peu près au moment où ils étaient en plein boom esthétique. Le nouvel administrateur qui est arrivé à ce moment-là avait une formation en gestion de haut niveau. Il s'est retrouvé à essayer à mettre un petit peu d'ordre dans tout ça, il s'est demandé où étaient les contrats entre les Arts florissants et Harmonia Mundi et il a constaté qu'il n'y avait pas de contrat, et donc il est allé voir Bernard Coutaz et il lui a dit : « On va négocier un contrat et si vous ne nous faites pas une offre suffisante, on ira voir une autre maison de disque ». Coutaz lui a répondu : « vous ne pouvez pas ». Et l'administrateur lui a dit : « Si, je peux, nous n'avons pas de contrat ». Coutaz lui a dit : « vous n'avez pas de contrat, mais vous n'êtes pas propriétaire du nom ». Bernard Coutaz avait déposé à la Société nationale de la Propriété intellectuelle le nom « Arts florissants » afin de pouvoir avoir la maîtrise de la marque (donc concrètement la maîtrise de l'ensemble), sans avoir à signer de contrat d'exclusivité et donc sans avoir à verser de *fees* ou de *royalties* sur les enregistrements. Il a fallu enclencher une petite démarche judiciaire et tout cela est rentré dans l'ordre. Quand on parle de relations qui ne sont pas des relations marchandes, ça ne veut pas forcément dire que ce sont des relations de confiance et ça ne veut pas forcément dire que c'est un univers où les gens étaient tous super amis.

On a un peu l'impression qu'il y a d'un côté les musiciens désintéressés et de l'autre côté les intermédiaires, organisateurs de concerts, producteurs qui souhaitent avant tout gagner de l'argent...

Les musiciens ne sont pas du tout désintéressés. Je ne suis pas en train de dire que ce sont des ignobles individus avides d'argent, pas du tout, mais ils avaient envie de gagner leur vie en faisant ce qui les intéressait, un peu comme tout le monde finalement. Ils avaient ce type d'appétit, légitime, mais ils n'étaient pas forcément compétents pour le faire : gérer un ensemble, trouver des concerts, c'est un métier. Ce qui est vrai en revanche c'est qu'il y a quelques exemples de musiciens qui avaient un geste gaullien qui consistait à dire « l'intendance suivra », « j'ai envie de faire ça et donc ça suivra ». Quand ces productions étaient des sonates en trio, parfois des cantates de Campra, c'était des petites choses, qui ne coûtaient pas cher. Quand, en revanche, on veut faire *Médée*, c'est 3 h de musique, il y a une distribution, ce n'est pas *Guerre et Paix* de Prokofiev, mais il y a une distribution. Quand on décide de faire la production scénique d'*Atys*, ça coûte très cher. Quand on fait une *Saint-Matthieu*, c'est deux orchestres, deux chœurs, huit ou dix solistes, ça coûte très cher.

Concernant le financement des musiciens, vous montrez dans vos travaux qu'il y a une différence entre la musique ancienne où les musiciens sont plutôt intermittents et les orchestres traditionnels où les musiciens sont souvent salariés. Or on s'attendrait peut-être à ce qu'avec la professionnalisation, on passe d'un statut d'intermittent à un statut salarié...

Je pense que les ensembles n'ont jamais souhaité ça. Pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les ensembles étaient vraiment des outils au service de leur directeur artistique. C'est peut-être un peu moins vrai maintenant, parce que ces directeurs artistiques ont pris la direction d'autres orchestres – je pense à Herreweghe, ou à Minkowski. Même si certains de ces ensembles ont pu être dirigés par des gens qui n'étaient pas uniquement leurs fondateurs, à l'époque où j'ai fait l'enquête, à la fin des années 1990, il y avait une confusion complète : Les Arts florissants c'était au service de William Christie. Point. Il n'y avait pas d'ambiguïté là-dessus. Or ces directeurs musicaux étaient des gens qui avaient envie de faire un petit peu ce qu'ils voulaient. Je me souviens d'un musicien qui me parlait de sa conversation avec Herreweghe, où il l'avait interpellé en lui disant « Pourquoi on n'essaie pas de mettre en place le salariat dans nos ensembles ? », et il lui aurait répondu « tu sais, les gens, quand tu les salaries, ça les endort, et donc ne pas les salarier, ça les réveille ». Cela résume bien cette idée. Il y a une autre raison qui est, je pense, très profondément enchâssée dans le projet artistique de ces ensembles et dans leur économie : ce que permet cette organisation appuyée sur l'intermittence, c'est de faire varier considérablement les formats. Un orchestre symphonique traditionnel ça va d'une formation Mozart (45 musiciens) à une symphonie de Mahler (120 musiciens). C'est une grande amplitude, bien sûr, mais globalement, il joue des œuvres autour de 60-90 musiciens. Un ensemble de musique ancienne peut jouer une sonate (2 ou 3 musiciens) ou une tragédie lyrique, où on peut monter potentiellement à une centaine de musiciens. On a une amplitude qui est beaucoup plus vaste, et cela est très profondément enchâssé dans le projet artistique des ensembles en question, mais aussi dans leur fonctionnement économique, où l'on oscille entre d'un côté des choses qui sont toutes petites, qui sont légères, mais qui donnent un peu de travail, qui permettent de faire vivre l'ensemble et de vendre des disques, et d'un autre côté des choses qui sont beaucoup plus lourdes, plus spectaculaires, le mouvement général des chefs étant d'aller vers des reproductions plus grosses. Dans l'écosystème de ces ensembles, on fait à la fois du tout petit et du très gros, ce qui est une particularité importante, et qui est peu compatible avec la stabilisation d'une main d'œuvre, ou alors cela coûte extrêmement cher. Il y a quelques institutions qui le font dans le monde – l'Opéra de Paris est un exemple d'une structure qui peut faire des choses très grosses et des choses plus modestes, mais enfin on n'est pas dans une amplitude où l'on passe de 3 à 100.

Alors ensuite vous expliquez dans vos travaux que ce monde est l'articulation de différents marchés, et vous avez notamment un article sur la définition du prix dans le marché des concerts...

L'argument du papier, c'est qu'il est difficile de donner un prix à un concert, parce qu'on n'est pas dans un jeu tel que décrit par la science économique. On est dans une situation où il y a une très forte incertitude sur la qualité et où, surtout, le bien n'est pas standardisé. Donc la fixation du prix d'un orchestre c'est tout d'abord une analyse des coûts : les producteurs regardent combien ça coûte. Vous faites une passion de Bach, ça coûte combien ? Il faut tant de musiciens, qu'il faut payer tant, et ça dure tant de temps, et c'est plus ou moins long à monter. Ensuite, il y a la confrontation entre les gens qui produisent et les gens qui achètent le concert. Les gens qui achètent le concert

ont souvent un budget qui peut parfois excéder de beaucoup le coût et parfois être un peu en dessous. En général, les gens qui achètent les concerts font une veille qui leur permet de savoir à peu près quels sont les coûts de marché d'un musicien et ils regardent si les producteurs ou les ensembles essaient de leur vendre trop cher. Ce travail de veille est souvent informel : comme les musiciens jouent en permanence chez les uns et chez les autres, vous avez tel flûtiste qui va dire « tiens, tu sais quand je joue avec telle personne, il paye tant ». Ensuite, ils ont leur budget. Ils peuvent se dire « cet ensemble c'est une production qui m'intéresse beaucoup, j'ai envie de l'avoir, et je suis prêt à ne pas trop regarder à la dépense, parce que c'est important que cette production existe et c'est important ensuite de la faire circuler ». Il y avait quelques institutions, à l'époque où j'avais fait le terrain, qui étaient connues pour ça, qui avaient un peu d'argent et qui pouvaient avoir un quasi-statut de co-producteur. Et vous avez d'autres institutions pour qui c'est plus compliqué d'accueillir tel ou tel, et dans ce cas les ensembles vont se dire « bon je vais quand même faire un effort, parce qu'ils sont sympas ou parce que ça rajoute une date, pour fidéliser mes musiciens c'est important, parce que ça leur permet de faire une date supplémentaire, donc pour leur statut, ce sera plus simple ». Parfois c'est tout bête, mais vous devez remonter de Marseille à Paris, vous pouvez vous arrêter à Ambronay. Cela vous fait faire un petit détour, mais quand vous avez une tournée, de toute façon les gens vous devez les défrayer pendant 3 jours parce que vous avez un concert le lundi et un concert le jeudi, si vous trouvez un concert le mardi et le mercredi, même s'ils ne sont pas très bien payés, c'est toujours ça de pris, parce que de toute façon vous immobilisez les musiciens, donc vous êtes obligés de les défrayer. C'est ce type de raisonnement qui existe et qui fait qu'on se retrouve parfois avec des écarts de prix pour une même production.

C'est intéressant ce que vous expliquez sur la fixation du prix des marchés des concerts, plus on fait des concerts, moins c'est cher... est-ce que ça n'amène pas à une certaine uniformisation ?

Quand vous montez une production, vous la donnez dix fois, douze fois, quinze fois, mais vous ne la donnez pas cinquante fois, pour une raison très simple : les musiciens, ça les ennuie. Ce que vous décrivez, là, c'est le modèle du théâtre privé. Le modèle du théâtre privé c'est on monte une production, avec une pièce dans laquelle il y a quatre acteurs, et pas vingt, on donne la pièce 2 000 fois, 5 000 fois, 10 000 fois et on se débrouille pour que les cachets des acteurs que l'on fait jouer tous les soirs soient un peu inférieurs à la recette que l'on arrive à anticiper grâce à la jauge du théâtre. Mais dans la musique ancienne ou classique, ce n'est jamais le cas. Vous ne trouverez jamais un musicien qui est prêt à jouer 2 000 soirs de suite une cantate de Bach, ce n'est pas possible...

Est-ce qu'il y a aussi une influence de la réputation des artistes sur le prix des concerts ?

Bien sûr. La réputation joue un rôle énorme sur le prix des concerts. La question qui se pose est : la réputation de qui ? La réputation des orchestres joue un peu, mais je ne suis pas sûr qu'elle joue tant que ça. La réputation du chef joue énormément et elle a une incidence importante parce que certains chefs sont très bien payés. La réputation des chanteurs et des solistes joue un rôle, en particulier dans le lyrique. Le nom des ensembles c'est important, mais ça ne va pas forcément créer une grande différence.

Il y a donc des différences de prix, qui varient à la fois sur les caractéristiques des artistes et sur le budget que détient l'organisateur. Ce qui est intéressant aussi, c'est que vous

expliquez qu'on est dans une logique plus budgétaire que lucrative, c'est-à-dire qu'on accepte parfois d'avoir des déficits.

Oui, de toute façon la production de spectacle vivant – bien qu'il y ait beaucoup d'exceptions – c'est généralement une production avec laquelle on gagne difficilement de l'argent. Haendel a fait faillite deux fois je crois, et les théâtres de l'époque élisabéthaine faisaient aussi faillite régulièrement. On n'est pas, la plupart du temps, sur une économie qui vise à accumuler du profit, et cela renvoie à la distinction que fait Weber entre la logique budgétaire et la logique lucrative. La logique lucrative c'est la logique capitaliste par excellence, dans laquelle on produit quelque chose en essayant de faire en sorte qu'à la fin du compte ce que l'on vend nous rapporte davantage que ce que cela nous a coûté à produire : on crée un différentiel qui s'appelle le profit, mais où l'objectif ultime, ce n'est pas de faire quelque chose, l'objectif ultime c'est de gagner de l'argent. Dans le cas de la logique budgétaire, l'objectif ultime, c'est de faire quelque chose. L'argent permet de faire, mais l'argent n'est pas l'objectif. Dans notre cas, on a une activité, dont le but ultime est de faire exister une production. Pour ça, il faut partager les déficits : on a cinq acteurs autour de la table, on sait très bien que cette production ne sera pas bénéficiaire et la question au fond est la suivante : qui prend quelle part de la perte ?

Il y a aussi la loi de Baumol...

La loi de Baumol est l'un des éléments qui permettent d'expliquer pourquoi les déficits se creusent, avec l'idée qu'il existe un différentiel entre les gains de productivité et la rémunération : la formule générale c'est qu'il n'y a pas d'indexation de la rémunération – qui rémunère correctement une compétence qui est rare – sur la productivité. Ce différentiel fait que les déficits se creusent.

Vous montrez que le soutien de l'État à la musique ancienne, ne correspond pas à une véritable politique culturelle, mais qu'il est indirect, à travers trois éléments : les subventions, les marchés des concerts (à travers les subsides donnés aux festivals, etc.), le régime de l'intermittence... Quel est ici le rôle de l'État ?

Le rôle de l'État est très indirect et très important. C'est un point sur lequel les gens de ce monde-là n'étaient pas très contents quand je leur racontais ça. Je comprends parfaitement leur point de vue. Eux voyaient l'Opéra de Paris, l'Orchestre de Paris, les orchestres de région, qui avaient ce qu'ils qualifiaient de « manne », qui tombait du ciel, et qui leur permettait d'avoir une garantie, les laissant en permanence au-dessus de la ligne de flottaison. Ce n'est pas vraiment l'État, ce sont les financements publics : ce sont les communes, les départements, les régions, ou des salles subventionnées par l'État, c'est donc à peu près tout sauf l'État, mais c'est de l'argent qui, quand on remonte le fil, vient d'une manière ou d'une autre, de l'impôt. Quand je dis « ces financements publics jouent un rôle absolument déterminant dans le fonctionnement de ce monde-là », ils rétorquaient qu'ils ne recevaient aucune subvention directe. Le modèle que j'évoque en conclusion du livre c'est celui de l'irrigation. On n'est pas dans un univers où il y a un point de départ unique, un guichet, qui finance telle ou telle institution. On a plein de petits filets d'argent qui sont disponibles à droite et à gauche, qu'on peut récupérer un peu partout et qui permettent aux ensembles de travailler, et dont ils savent se saisir avec une virtuosité très impressionnante. Mais cela suppose d'avoir une représentation de la politique culturelle très différente de celle portée par les gestes à la Malraux ou à la Jack Lang, avec l'idée d'un centre, situé à côté du Palais Royal, qui irrigue la France entière. Ce n'est pas ça du tout, c'est du bricolage, ce n'est pas

contrôlé, les gens ne savent pas exactement ce qu'ils font. Quand je discutais avec le ministère de la Culture là-dessus, ils me regardaient avec de grands yeux, en me disant « ce n'est pas du tout ça qu'on fait, on est nuls ». Moi je leur disais « non, vous n'êtes pas nuls, mais vous ne contrôlez rien ». Quand vous dites à un haut fonctionnaire qu'il ne contrôle rien, en général il n'est pas très content, mais c'est quand même la vérité.

Existe-t-il un mécénat pour la musique ancienne ?

Il y en a eu, je ne sais pas où ça en est aujourd'hui. La seule chose qui était à l'époque importante, c'était la Fondation France Telecom. Parce que c'était un soutien institutionnel, c'est-à-dire que concrètement ça ne dépendait pas de la lubie de telle ou telle personne, c'était une politique d'organisation. Il y a eu un petit peu ça avec Péchiney et les Arts florissants, mais c'était quand même très bilatéral, sinon en général le mécénat ça restait, à l'époque (mais je ne pense pas que ça ait beaucoup changé) « la danseuse du président » – expression consacrée, mais assez désagréable. L'un des cas emblématiques, c'était le mécénat de Elf, qui a été abandonné au milieu des années 1980. Mais, à l'époque de l'enquête, il n'y a pas de pratique régulière du mécénat : c'était de l'argent qui, ponctuellement, pouvait créer des opportunités et comme ces ensembles-là étaient des corsaires, ils attrapaient de l'argent partout où ils pouvaient.

Comment se rémunéraient les intermédiaires, producteurs, organisateurs de concerts ?

Comme ils pouvaient, ce n'est pas une économie où l'on fait beaucoup d'argent. Seuls deux types d'acteurs ont gagné beaucoup d'argent. D'un côté les producteurs de disques, qui avaient le nez creux – et il n'y a pas eu non plus des milliards de profit, il faut être honnête. D'autre part des musiciens dont la réputation s'est accrue et qui sont entrés dans des économies de superstars : on s'est retrouvé face à des musiciens qui, en l'espace de 15-20 ans, ont réussi, pour certains d'entre eux, à avoir des cachets, qui correspondaient parfois aux cachets des superstars du classique, qui peuvent être très importants. Si la question est : est-ce que William Christie a gagné beaucoup d'argent ? Oui, bien sûr ! William Christie, Marc Minkowski, Philippe Herreweghe ont gagné beaucoup d'argent. Je ne suis pas sûr qu'on puisse aller au-delà de cinq ou six personnes. Si on prend des musiciens dont la trajectoire discographique et professionnelle plus générale a été un tout petit peu moins brillante, si on prend Christophe Rousset, Hervé Niquet, ou dans des générations plus récentes, je ne suis pas complètement sûr que ces gens-là aient fait des immenses fortunes.

Est-ce qu'il y a une spécificité de la musique classique par rapport à la musique de manière générale en termes de financement ?

Oui, bien sûr. C'est une économie qui est beaucoup plus subventionnée, de manière directe et de manière indirecte, c'est-à-dire que les salles de concert sont plus subventionnées, il y a des subventions directes qui peuvent être données à certaines formations. Je vois bien ce qu'il peut y avoir de problématique là-dedans, au sens où on peut dire : « tiens, c'est compliqué, parce qu'on subventionne beaucoup les loisirs des riches ». C'est vrai. En même temps, la question est : est-ce que la totalité d'une politique culturelle doit se faire à l'aune des propriétés sociales de ceux qui la consomment ? Je pense que c'est un paramètre très important, mais je ne pense pas qu'il faille en faire un paramètre exclusif. Il est important de dire aussi : cette musique-là constitue une richesse extraordinaire que nous avons la mission, le devoir, de faire vivre, de faire exister, et d'affirmer cela. J'ai eu quelques discussions avec les gens du ministère, à une époque, qui cherchaient à justifier et à résoudre cette contradiction :

on subventionne beaucoup et ça profite aux riches. Je leur disais : vous ne sortirez pas de ça, sauf à affirmer qu'il est capital de jouer cette musique. C'est capital pour des raisons de vie collective, parce qu'il s'agit de ce que nos sociétés ont produit de plus brillant au cours de leur histoire et donc oui il faut l'assumer, il faut la prendre en charge et la faire vivre.

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS Pierre (ed.), *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005.

FRANÇOIS Pierre et MUSSELIN Christine, « Les organisations et leurs marchés du travail : Une comparaison du monde musical et du monde universitaire », *L'Année sociologique*, vol. 65, n° 2, 2015, p. 305-332.

FRANÇOIS Pierre, « Compétence, réseaux et réputation. Le rôle des conservatoires dans l'insertion professionnelle des musiciens », BRANDL Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe (eds), *Vingt-cinq ans de sociologie de la musique en France*, t. 2, Pratiques, œuvres, interdisciplinarité, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 49-62.

FRANÇOIS Pierre, « Définition de nouvelles normes d'emploi et organisation par projets : le cas de la musique ancienne », LINHART Danièle et DURAND Jean-Pierre, *Les ressorts de la mobilisation au travail*, Toulouse, Octarès, 2005, p. 237-245.

FRANÇOIS Pierre, « Is 'Cost disease' contagious? The case of early music ensembles », *Sociologie du Travail*, vol. 49, supplément 1, 2007, p. 34-49.

FRANÇOIS Pierre, « La vocation musicale : de l'illumination individuelle au processus collectif » GADEA Charles et DEMAZIÈRE Didier (eds), *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 165-174.

FRANÇOIS Pierre, « Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement de la musique ancienne », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 5, 2007, p. 629-649.

FRANÇOIS Pierre, « Production, convention and power : constructing the sound of an early music orchestra », *Sociologie du Travail*, vol. 47, supplément 1, 2005, p. 57-70.

FRANÇOIS Pierre, « Prototype, competition and market. The market for early music concerts. », *Revue française de sociologie*, vol. 47, n° 5, 2006, p. 183-210.

FRANÇOIS Pierre, BEUSCARD Jean-Samuel et COULANGEON Philippe (eds), *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation française, 2008.

FRANÇOIS Pierre, *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005.

MAUBLANC Séverine, LURTON Guillaume et FRANÇOIS Pierre, *Les trajectoires d'insertion professionnelle des sortants de conservatoire*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2005.

NOTES

1. La *Chapelle royale* est un ensemble vocal français fondé en 1977 qui a pour vocation initiale d'interpréter le grand répertoire de la musique baroque française du Siècle d'Or (XVII^e siècle).
 2. *Les Arts florissants* sont un ensemble de chanteurs et instrumentistes voués à la musique baroque, fidèles à l'interprétation sur instruments anciens. Fondés en 1979, ils sont dirigés par William Christie et son adjoint, depuis 2007, Paul Agnew.
 3. William Christie est un claveciniste et chef d'orchestre franco-américain, fondateur de l'ensemble *Les Arts florissants*.
 4. *Atys* est un opéra composé par Jean-Baptiste Lully et dont la production par William Christie en 1987 est devenue célèbre.
 5. Le Festival de Beaune est un festival international d'opéra baroque créé en 1982 qui a lieu chaque été (en juillet) à Beaune.
 6. Le Festival d'Ambronay est un festival de musiques anciennes qui a été créé en 1980 par Alain Brunet et qui se déroule chaque année (en octobre) à Ambronay.
 7. Le Festival de Sablé-sur-Sarthe est un festival de musique baroque créé en 1978 par Jean-Bernard Meunier et porté par l'Entracte, scène conventionnée de Sablé (association loi 1901).
-

RÉSUMÉS

Pierre François est directeur de recherche au CNRS, rattaché au Centre de Sociologie des organisations de l'Institut d'Études Politiques. Spécialiste de sociologie économique, dont il utilise les outils pour analyser la dynamique des mondes de l'art, Pierre François a travaillé, dans sa thèse, sur le monde de la musique ancienne. Il revient ici sur ses recherches et quelques résultats clés autour d'une question centrale - celle de l'argent et de son rôle dans l'art. Il évoque son enquête et le contexte de l'époque où celle-ci s'est déroulée ainsi que les difficultés qu'il a pu rencontrer. Il montre comment la professionnalisation du monde de la musique ancienne a donné à l'argent et aux relations financières une plus grande importance. Il analyse en particulier la question de la fixation des prix, révélatrice des dynamiques en jeu dans les relations artistiques. Il s'intéresse également au rôle de l'État et à la politique culturelle indirecte que mène celui-ci.

INDEX

Mots-clés : musique ancienne, musique baroque, professionnalisation, argent, prix, État

AUTEUR

ANNE MONIER

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, Anne Monier est docteure en sciences sociales, rattachée au Centre Maurice Halbwachs (EHESS/ENS/CNRS). Ses thématiques de recherche sont au croisement des études sur la culture et les politiques culturelles, la philanthropie et les transformations de l'État, les relations internationales et le transnational ainsi que la sociologie des élites. Sa thèse, sous la direction de Michel Offerlé, a porté sur les « Mobilisations philanthropiques transnationales : les “Amis Américains” des institutions culturelles françaises ».