

## Association pour le développement de la sociologie du travail

---

De la division du travail musical

Author(s): Pierre-Michel Menger

Source: *Sociologie du Travail*, Vol. 25, No. 4, LES PROFESSIONS ARTISTIQUES (octobre novembre décembre 83), pp. 475-488

Published by: Association pour le développement de la sociologie du travail

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43149192>

Accessed: 09-01-2019 10:37 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Association pour le développement de la sociologie du travail* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Sociologie du Travail*

*Pierre-Michel Menger*

## De la division du travail musical

*La mythologie de la conscience artistique, créatrice et malheureuse est toujours vivace, et s'accorde tout à fait avec une distribution des rôles tranchée, qui renvoie la sociologie à la description misérabiliste des conditions sociales externes de la vie d'artiste, et réserve à l'esthétique le privilège de saisir l'art dans sa singularité et sa vérité internes. En s'appuyant sur l'histoire des conditions de production et de diffusion des œuvres musicales aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'auteur démontre l'inanité de ce partage et la cohérence d'un mécanisme qui a engendré simultanément et paradoxalement la prépondérance de la demande des œuvres du passé sur le marché musical et la croissance corrélatrice de l'interprétariat et de la concurrence renouvelée entre les interprètes, le confinement de la création dans une course à l'innovation scandée de ruptures permanentes, et le rétrécissement corrélatif d'un marché libre où l'offre de musique nouvelle trouverait un public suffisant. Mais si le marché diffuse le passé, l'État prend en charge l'innovation.*

La sociologie spontanée du destin social de l'artiste se fonde volontiers sur l'observation des relations mouvantes et diversement dissymétriques entre l'activité libre ou conditionnée de création, avec les rémunérations et les coûts matériels et symboliques qui s'y attachent, et le cumul ou l'enchaînement des positions professionnelles qui composent l'univers plus contraignant du « second métier », celui de la survie économique et de la routine sociale. Le thème de la dissociation de l'art et de la vie sociale et ses variations indéfinies sont la matrice de toutes les revendications contemporaines d'un statut social de l'artiste. Promu « docteur » à la Renaissance quand les actes majeurs d'invention artistique furent assimilés à une recherche intellectuelle, le créateur ne peut apparaître aujourd'hui sous les traits d'un « travailleur culturel » qu'après avoir incarné cette romantique conscience malheureuse séparée d'elle-même par les lois de la vie collective. Pour être exercés au service de l'art, donc

sans autre fin que leur libre déploiement esthétique, savoir et savoir-faire supposent que l'équation de l'œuvre soit aussi celle de la vie sociale du créateur, que l'existence contingente de celui-ci obéisse au principe de la finalité sans fin. Et pour n'être pas abstraite, cette quête d'identité, d'indivision sera célébrée sinon vécue comme une réalisation toujours provisoire et instable de la tension entre la conscience solipsiste et l'environnement social, entre le culte autistique de la vérité de l'art et l'enracinement dans la communauté de ceux vers qui finira par aller l'œuvre. Conflictuelle ou aménagée, la relation ainsi comprise présuppose l'entière extériorité de l'existence « professionnelle » qui fait vivre et de l'activité créatrice pour laquelle vit l'artiste. Et les catégories auxquelles recourt celui-ci pour décrire son statut social au sociologue, à l'administrateur culturel, à l'agent du recensement, du fisc ou de la sécurité sociale tracent les contours d'une sociographie commune des conditions d'existence des diverses populations de créateurs ; pour d'évidentes raisons d'autolégitimation, les bureaucraties culturelles nationales et internationales sont friandes de telles analyses volontiers misérabilistes.

C'est aussi au nom de ce dualisme investi à tort d'un réel pouvoir d'objectivation que s'exercent toutes les critiques sur la vanité des analyses externes de la production artistique ; elles taxent la sociologie d'un positivisme définitivement impuissant face aux singularités de l'art, la rendant coupable soit d'impérialisme réducteur soit d'un excès de prudence méthodologique qui trahirait l'inappropriation de son instrumentation théorique.

Or, selon l'hypothèse que nous nous emploierons à vérifier ici pour le domaine de la création musicale savante, ce sont les relations entre les transformations matérielles des conditions de production et de diffusion des œuvres et l'évolution des styles, des formes, des genres et des langages musicaux depuis deux siècles qui, dès lors qu'elles sont organisées par un marché public des biens et des prestations musicales, lient toujours plus étroitement le destin du créateur et ses prises de position esthétiques à la rationalisation de la division du travail musical. La démonstration repose sur l'analyse de l'évolution des deux fonctions qui caractérisent l'existence des arts du spectacle, la fonction de création et celle d'interprétation des œuvres, quand l'expansion d'un marché de la musique et les modalités de professionnalisation qui en sont l'expression et l'instrument ont sur leur relation des effets disjonctifs.

### *Le compositeur et l'interprète : l'évolution de l'art et l'expansion du marché musical aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.*

L'économie de la valeur de l'œuvre musicale instaurée par le développement de la libre consommation publique des spectacles vivants a été fondée sur la dialectique du court et du long termes tant que l'immense

majorité des compositeurs ont dialogué avec une demande immédiate et progressivement élargie, sans indifférence systématique à l'égard des attentes ou des capacités d'adaptation de celle-ci. Mais l'usage que le marché fait du temps a progressivement engendré les contradictions. C'est dans une situation d'hyperconcurrence qu'ont été plongées les œuvres nouvelles à mesure qu'elles ne s'opposaient plus seulement entre elles, mais rivalisaient aussi avec les succès plus anciens qui conquéraient peu à peu une part prépondérante du marché de la diffusion vivante. Il faut lire dans cette évolution l'expression de transformations corrélatives dans les prestations des musiciens exécutants et dans les formes de consommation des œuvres : ce sont ces corrélations qu'expose la généalogie qui suit des formes de concurrence entre les acteurs du marché musical moderne.

*Les concurrences dépendantes : la mode de la virtuosité.*

Durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'expansion du marché des spectacles musicaux en France est gouvernée par une dialectique de l'offre et de la demande que caractérisent trois principes dominants :

- la prépondérance de la production lyrique sur la création instrumentale ;
- la faible amplitude des renouvellements esthétiques dans l'évolution des divers genres musicaux ;
- la consommation très fortement majoritaire d'œuvres proprement contemporaines.

Et c'est parce qu'ils sont soumis à cette triple détermination que le marché concurrentiel des prestations d'interprète et celui de la création, loin de se faire mutuellement obstacle, sont étroitement dépendants ou même confondus dans les zones d'indivision du travail musical.

La production lyrique est depuis le XVII<sup>e</sup> siècle le secteur musical dominant : il demeure au XIX<sup>e</sup> siècle l'objet essentiel de la politique musicale de l'État, il est le domaine par excellence de la consommation aristocratique et bourgeoise de musique savante, il constitue plus que jamais le foyer de la réussite matérielle et de la consécration officielle des compositeurs. Mais c'est aussi sur le marché des spectacles lyriques que règne la plus profonde inégalité de condition entre les créateurs et les interprètes puisque l'élite des chanteurs est, depuis l'origine de l'opéra, infiniment mieux traitée que ceux-là mêmes dont les œuvres font valoir les talents de leurs exécutants.

Sans insister ici sur l'alchimie du succès que l'opéra doit à sa nature hétérogène de mise en musique et en spectacle d'un livret, nous pouvons rechercher l'explication de l'adéquation significative entre une part non négligeable de l'offre et la demande d'œuvres nouvelles au XIX<sup>e</sup> siècle dans les caractéristiques dominantes de la facture des partitions lyriques

de l'époque : le découpage formel des œuvres en airs, ensembles et récitatifs parlés ou chantés (avec leurs structures caractéristiques), le traitement fonctionnel du langage musical dans l'expression des passions ou dans le commentaire des situations, la prépondérance de la mélodie et l'exploitation de son pouvoir de séduction immédiate.

C'est à des ressources analogues que fait appel à cette période l'essentiel de la production musicale instrumentale, quand elle ne transpose pas directement dans son ordre la substance des partitions lyriques les plus appréciées. Les formes paradigmatiques du style virtuose qui règne dans la première moitié du siècle — le rondo, la fantaisie et surtout le cycle de variations — sont autant de moyens d'accommoder l'impérialisme de la continuité mélodique. Et c'est principalement sur cette production de musiques de facture simple, d'exécution gratifiante, de consommation aisée et très vite obsolètes que s'est fondée au début du XIX<sup>e</sup> siècle l'expansion du marché des concerts publics (W. Weber, 1975). Mêlant, sans souci d'homogénéité des styles et des genres, quantité de pièces de virtuosité, d'extraits d'œuvres lyriques ou instrumentales à la mode, d'arrangements ou de paraphrases sur les succès de l'époque, etc., la majorité de ces concerts contribuèrent d'abord à étendre au monde des instrumentistes le prestige dont jouissaient les vedettes du chant. La pratique de la composition instrumentale s'organisa d'autant plus directement autour de cette production fonctionnelle d'œuvres d'exhibition virtuose exécutées par leurs auteurs que le marché musical réservait aux seuls créateurs lyriques le bénéfice du droit d'auteur avant 1850, et ne rémunérait que les prestations des interprètes dans le secteur non théâtral.

Dans ce cadre compositionnel général, le renouvellement de l'offre est gouverné par une dialectique des conventions et de la mode (Dahlhaus, 1979) qui prescrit à l'innovation de conserver à la musique son agrément immédiat et sa fonction divertissante, tacitement exigés par la majorité des consommateurs ; la constitution d'un répertoire de succès durables, à laquelle s'oppose le caractère quasi saisonnier de ce renouvellement, demeure très marginale.

Une telle conception de la composition musicale établit enfin entre la création et l'interprétation des œuvres un rapport profondément différent de celui qui s'imposera par la suite, tant au théâtre qu'au concert. La lettre des partitions y était toujours traitée comme le prétexte ou le support de multiples adaptations, arrangements, ornements plus ou moins librement virtuoses. Loin d'apparaître comme d'arbitraires atteintes à l'intégrité des œuvres, ces ajustements aux circonstances de la diffusion, aux capacités des exécutants et aux dispositions du public étaient appelés par le style même de composition alors dominant, et ménageaient entre l'acte créateur et l'activité de l'interprète re-créateur une zone d'indistinction caractéristique du mode de professionnalisation des musiciens à l'époque.

*Les concurrences conflictuelles : l'originalité et le répertoire.*

L'inversion progressive des trois principes énoncés plus haut conduit à une divergence croissante entre le marché des œuvres savantes nouvelles et celui des activités de diffusion après 1850. Pour rendre raison de cette disjonction, la stricte analyse esthétique est ici tout aussi insatisfaisante que la seule argumentation socio-économique qui voit dans le pouvoir grandissant des intermédiaires (hommes, institutions, entreprises) une propriété décisive de l'élargissement du marché et de la formation d'une consommation de masse. C'est en réalité une même logique rationalisatrice qui est au principe de la solidarité paradoxale entre l'intégration progressive du passé dans la consommation musicale et la désintégration du langage tonal par laquelle la création s'est dégagée toujours davantage du passé déposé dans les styles musicaux successifs, jusqu'au point de rupture radicale.

Ce sont les valeurs esthétiques et les principes compositionnels issus de la tradition germanique de musique instrumentale — celle du style classique, portée à son accomplissement par Mozart, Haydn et surtout Beethoven — qui orientent progressivement le développement de la création française dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette tradition n'avait avant 1850 qu'une influence limitée : Berlioz demeure l'exception la plus brillante et symbolise en partie à ce titre la modernité et l'avant-garde de l'époque. L'audience de ces musiques « classiques » fut longtemps circonscrite à quelques cercles d'amateurs éclairés et au public très choisi de la Société des Concerts du Conservatoire : fondée en 1828, celle-ci avait conservé un quasi-monopole dans la diffusion des œuvres orchestrales germaniques avant la création, dans les années 1860 à 1880, des autres grandes institutions de concerts symphoniques (Pasdeloup, puis Colonne et Lamoureux) soutenues d'abord par l'adhésion prépondérante des fractions cultivées de la bourgeoisie.

Face à la dialectique concurrente de la convention et de la mode, évoquée plus haut, s'impose une systématisation logique de l'invention et de l'évaluation du Nouveau qui lie toujours plus étroitement les recherches esthétiques aux recherches techniques sur le matériau musical et qui affecte les œuvres d'une valeur de position dans l'évolution du langage musical (Bourdieu, 1971 ; Dahlhaus, 1979).

Alors qu'elle tend à unifier la production de musique instrumentale en marginalisant les créations dérivées et fonctionnelles, l'évolution des relations entre l'invention esthétique et l'expansion du marché musical précipite la création lyrique dans le schisme et le déclin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il faut voir là la double influence des innovations wagnériennes et de l'expansion à peu près contemporaine d'un marché spécifique de la chanson et du spectacle populaire chanté. Parmi toutes les dimensions de la révolution wagnérienne, la plus décisive peut-être pour le destin de l'opéra est l'extension à la composition lyrique de certains

principes essentiels du style classique de composition symphonique. En substituant au découpage traditionnel de l'œuvre lyrique en airs et récitatifs et à l'équilibre des périodes mélodiques une structuration logique de l'œuvre par un réseau de leitmotive, Wagner a repris et développé dans ses drames musicaux les techniques de construction formelle que Beethoven avait souverainement maîtrisées dans son œuvre instrumentale et symphonique. C'est comme un accomplissement et un dépassement de la symphonie que se présente en somme le renouvellement par Wagner de l'opéra au point que son influence sera aussi considérable, et son assimilation beaucoup moins problématique dans la création instrumentale que dans la production lyrique. Car la révolution wagnérienne, qui entendait placer la création lyrique au sommet de l'évolution musicale tout entière, a paradoxalement provoqué son déclin : non seulement les compositeurs lyriques français qui s'inspirèrent directement de Wagner ont à peu près tous systématiquement échoué au théâtre, mais l'évolution de l'opéra, qu'elle s'opposât au wagnérisme ou qu'elle en prolongeât les audaces, a conduit à des recherches de langage et de forme qui ont été perçues comme toujours plus hermétiques et qui ont été découragées tant par l'hostilité du public que par les facteurs de transformation de l'exploitation des théâtres lyriques.

Sur l'autre versant, l'héritage de l'opéra-comique fut partagé entre des œuvres qui s'éloignaient de la tradition légère illustrée par Boïeldieu, Hérold, Adam ou Rossini, et l'exploitation de la veine comique ou bouffe par l'opérette, l'autre invention lyrique dont le succès domine la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. A quelques années près, la naissance de ce genre et l'octroi de la liberté de l'exploiter sur le marché musical, après la promulgation de la loi de 1864 sur la diffusion des spectacles, ont coïncidé. A l'opposé du quasi-monopole détenu par l'Opéra et l'Opéra-comique dans la diffusion des œuvres lyriques de tradition savante, la multiplication des théâtres spécialisés dans l'opérette, leur concurrence intense, la surabondance des nouveautés présentées, les succès de fréquentation parfois considérables des œuvres qui émergeaient et le renouvellement très rapide du genre montrent sous quelles conditions ce genre intermédiaire put tirer profit du schisme entre la création savante et la production de chansons et de spectacles de music-hall (Bruyas, 1974).

Le paradoxe auquel conduit la double évolution décrite à l'instant caractérise la relation moderne entre créateurs et interprètes : l'activité du compositeur comme celle du musicien exécutant sont toutes deux déterminées, mais en des sens qui s'opposeront peu à peu, par le rapport entre la conservation et la suppression du passé. Alors que le triomphe de la musique pure et le destin de la création lyrique expriment l'identification de l'innovation esthétique avec une logique du dépassement et de la progressivité, la conservation du passé et son exploitation toujours plus intense par les institutions de diffusion valorisent au contraire le statut et l'art de l'interprète.

L'impératif d'originalité devient la norme de la composition : c'est le motif et le facteur d'accélération du mouvement d'autonomisation de la création savante. Loin d'entrer en contradiction avec la référence au passé, le devoir d'originalité y fonde son autorité : l'idéologie du progrès musical est en effet bâtie sur une téléologie à rebours qui conserve du passé un schéma très sélectif. Mais l'on devine aisément que s'il est source de légitimité, le passé inspire aussi la divergence entre la création et la consommation des œuvres, qui s'approfondit brutalement avec les ruptures esthétiques d'après 1945 : en s'incarnant dans des compositions souvent hermétiques, l'émancipation hors du langage tonal renforce dialectiquement la séduction des œuvres du passé.

Si le projet créateur se soustrait tendanciellement à toute détermination externe ou fonctionnelle, la diffusion des œuvres obéit corrélativement à de nouvelles règles et à de nouveaux principes de concurrence.

De même que la grande liberté d'exécution propre à l'ère antérieure était prescrite par la facture même des œuvres, la fidélité au texte est dictée par les propriétés essentielles du mode de composition qui s'impose peu à peu après 1850. La rationalisation de la consommation va dans le même sens : les concerts de musique savante se spécialisent et obéissent progressivement à des normes nouvelles telles que l'écoute silencieuse, la composition de programmes homogènes et la présentation des œuvres dans leur intégrité, autant de principes qui répudient les habitudes de consommation antérieures. Le confort perceptif de l'orientation mélodique et l'importance des repères fournis à l'auditeur par les éléments hétéronomes et par les données fonctionnelles de l'expressivité musicale n'ont plus cours dans l'écoute qu'appelle la construction de l'œuvre de musique pure. Plus que l'identification de la substance thématique, c'est la perception du processus formel et des relations structurant l'œuvre en une totalité autonome qui livre à l'auditeur la signification muette de l'architecture sonore (Adorno, 1975 ; Dahlhaus, 1979).

Ces transformations retentissent sur l'activité d'interprétation en ceci qu'elles superposent une fonction d'acculturation à la fonction de divertissement dans la fréquentation de la musique savante : les œuvres du passé consacrées par l'histoire composent la partie la plus séduisante du patrimoine culturel que les interprètes diffusent toujours plus abondamment. Et ceux-ci circonscrivent dès lors la concurrence qui les oppose à la restitution la plus maîtrisée et la plus originale (par référence aux valeurs esthétiques dominantes de chaque période) de ces chefs-d'œuvre idéalement valorisants. Ainsi, sans avoir jamais été absolue dans un passé plus lointain (puisque c'était là l'une des dimensions majeures de l'institutionnalisation de la diffusion musicale), l'opposition qui faisait prévaloir un mode de consommation dominé par le renouvellement constant de ses objets sur l'intérêt pour les œuvres les plus accomplies du passé proche ou éloigné tend à s'inverser au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et se retourne totalement à l'époque contemporaine.

Que cette évolution puisse être interprétée comme une rationalisation indissociablement interne et externe de la musique, selon les catégories de Max Weber (M. Weber, 1921), se justifie par une dernière observation. Si la référence au passé est en effet inscrite dans la logique évolutive de la composition, la formation d'un répertoire d'œuvres classiques qui matérialise cette « historisation » de la pensée musicale est tout aussi rigoureusement inscrite dans le destin économique de la libre entreprise de spectacles.

Les propriétés du marché des œuvres lyriques savantes en ont fait le premier secteur à rechercher dans l'exploitation toujours plus systématique des œuvres du passé un remède nécessaire mais non suffisant à ses difficultés croissantes.

L'histoire des deux grandes scènes lyriques parisiennes atteste leur fragilité économique croissante : malgré le monopole de droit puis de fait dont celles-ci ont toujours disposé (à quelques éphémères entorses près) et malgré les subventions dont elles seules ont bénéficié constamment, la succession très chaotique des gestions bénéficiaires et des échecs retentissants de leurs directeurs et commanditaires a fait de la diffusion lyrique le type même du secteur à hauts risques pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, puis le symbole de la crise endémique des institutions musicales au XX<sup>e</sup> siècle. Leur taille, leur rigidité, la nature des spectacles et des conditions matérielles de leur représentation, la structure de leurs dépenses, etc., exposaient les théâtres lyriques, avant et plus que toute autre institution musicale, à la loi de l'érosion de leurs capacités d'auto-financement. Soumis à des contraintes de gestion de plus en plus sévères, les théâtres lyriques ont d'autant plus fréquemment renoncé à programmer des œuvres nouvelles que le taux des échecs de celles-ci ne cessait de s'élever. Et ils ont d'autant plus massivement exploité le répertoire du passé proche ou lointain que le développement de l'art de la mise en scène permettait de varier les séductions attachées aux performances des vedettes du chant dans les ouvrages populaires ou réhabilités. L'inversion du rapport entre la présentation de nouveautés et la programmation des œuvres consacrées est aujourd'hui poussée à sa limite extrême : les très rares productions contemporaines constituent autant d'épreuves budgétaires que l'administration culturelle publique recommande aux théâtres de s'imposer périodiquement.

Mutatis mutandis, la santé financière des orchestres symphoniques se mesure aujourd'hui de même à la modération du taux de croissance des déficits que comblent les subventions publiques. Mais si la participation financière toujours plus nécessaire de l'État et des collectivités locales a permis d'assainir leur fonctionnement, elle ne les dégage pas pour autant des pressions directes de la demande.

Hors des institutions lourdes, ce mouvement de dissociation de la création et de la consommation n'est qu'atténué, plus dilué et moins uniforme (Menger, 1983).

***Modalités de professionnalisation et segmentation du marché musical.***

Il fallait décrire schématiquement les transformations dans la production, la diffusion et la consommation des musiques savantes pour donner leur pleine signification aux analyses proposées à présent sur l'évolution des rapports entre l'activité créatrice des compositeurs, leur carrière professionnelle et l'expansion contemporaine du marché musical.

Sans détailler ici les recherches dont nous avons publié ailleurs les résultats concernant la seule population des compositeurs « sérieux » aujourd'hui vivants, indiquons les éléments significatifs de l'étude de la distribution des positions professionnelles associées à l'activité de création. Pendant 150 ans, l'immense majorité des compositeurs se sont procuré l'essentiel (i.e. au moins la moitié) de leurs ressources en occupant des emplois d'interprète et/ou d'enseignant : autant que ce constat, c'est l'évolution de la proportion de ces deux secteurs de professionnalisation qui est ici significative. L'élargissement de la population des musiciens-compositeurs au XIX<sup>e</sup> siècle, directement déterminé par l'expansion du marché musical public, a été modelé par la spécialisation d'une majorité d'entre eux dans les sous-marchés les plus aisément accessibles, la production de pièces de virtuosité et de morceaux de genre et la composition d'opérettes. La contraction du volume des emplois de la diffusion vivante à partir des années 1930, et les effets dissuasifs du schisme esthétique après 1945 ont inversé cette tendance démographique. L'orientation d'une proportion grandissante de compositeurs vers les métiers de l'enseignement musical exprime et accélère ce mouvement de reflux dans la production musicale et dans la professionnalisation des créateurs. Elle connaît deux modalités dont l'enchaînement est caractéristique : la tendance affecte d'abord le cours de la mobilité professionnelle en augmentant la part de ceux qui deviennent enseignants, en milieu de carrière, puis aboutit à une immobilisation dans les métiers de l'enseignement quand un nombre croissant de compositeurs ont, plus récemment, commencé à y exercer d'emblée (Menger, 1983).

Cette évolution rapproche le marché des emplois de celui des œuvres. Le statut professionnel de l'interprète, dans un marché de l'emploi rétréci, s'est consolidé à mesure que devenait prépondérante l'offre de prestations qui exploitaient toujours davantage le répertoire très sélectif des compositions consacrées de l'ère du langage tonal. La rupture entre la création d'avant-garde et son passé depuis 1945 a dès lors détaché une fraction grandissante des créateurs des emplois où la concurrence, devenue plus intense, favorisait la spécialisation. Les liens entre l'autonomie croissante des recherches esthétiques et la professionnalisation massive des compositeurs dans l'enseignement contribuent pour leur part à expliquer pourquoi les créateurs transposent en termes de communication

*Pierre-Michel Menger*

pédagogique tous les problèmes de l'usage social de la musique savante contemporaine. Adorno l'avait bien vu, qui écrivait il y a 40 ans dans sa *Philosophie de la Nouvelle musique* que « la prépondérance de la préoccupation didactique atteste de façon grandiose comment la tendance évolutive de la technique l'emporte sur l'ancien concept d'œuvre » (trad. fr., Paris, 1962, p. 116).

#### *La rémunération du travail créateur.*

Si l'on considère l'histoire de la rémunération du travail créateur depuis 2 siècles, la proportion des compositeurs qui ont pu vivre de leur art (sans obtenir l'essentiel des ressources tirées de la composition par la production de musiques fonctionnelles ou « non sérieuses ») a toujours été très faible. La structure pyramidale des revenus artistiques n'est en effet que l'expression économique des conditions de la consécration en régime de marché : la réussite matérielle varie directement avec la taille du marché, le mode et l'intensité de la concurrence entre les compositeurs et entre les œuvres. Et c'est parce que le mode de concurrence s'est modifié avec l'élargissement du marché musical que les créateurs ont paradoxalement payé d'un prix très lourd la radicalisation de leurs recherches esthétiques alors même que les débouchés étaient plus nombreux que jamais. Mais la socialisation progressive des activités créatrices corrige aujourd'hui les sanctions particulièrement sévères de la demande.

Le système des propriétés décrites plus haut a, jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle, fait du marché lyrique le secteur où la réussite procurait les profits matériels et symboliques de très loin les plus élevés, où les risques liés à la nature des institutions et des œuvres étaient les plus lourds pour les créateurs comme pour les responsables des théâtres, et où les chances d'accès à l'affiche décroissaient géométriquement à mesure qu'on s'élevait dans la hiérarchie des genres. Pour faire apprécier la dissymétrie entre l'offre surabondante d'opéras et d'opéras-comiques et l'étroitesse constante de ses débouchés, il suffit de rappeler que pendant de très longues années, les candidats à un premier succès sur les deux scènes lyriques parisiennes étaient recrutés prioritairement, sinon exclusivement (comme y invitaient les cahiers des charges de l'Opéra et de l'Opéra-Comique) parmi les caciques de la formation académique, les lauréats du Prix de Rome. C'est ce qui explique en bonne partie l'effervescence créatrice dans le monde de l'opérette dans la deuxième moitié du xix<sup>e</sup> siècle, où un grand nombre de compositeurs de formation traditionnelle et une proportion importante de Prix de Rome ont exercé des talents inemployés pour les genres lyriques nobles.

Les ressources procurées aux compositeurs demeuraient très irrégulières tant que la réussite ne concernait pas plusieurs ouvrages et variaient d'autant plus fortement avec la notoriété du compositeur que les théâtres de province, peu nombreux à se consacrer exclusivement au théâtre

lyrique, amplifiaient d'abord les succès parisiens. Mais les revenus en droits d'auteur (les seuls aisément mesurables et comparables) des principaux compositeurs français du XIX<sup>e</sup> siècle spécialisés dans la création lyrique ont atteint des niveaux que n'ont jamais égalé de leur vivant, au même âge et en aussi grand nombre, les plus grands symphonistes français de « l'âge d'or » du marché de la création instrumentale et orchestrale, entre 1870 et 1940.

Le déclin est, depuis plus d'un demi-siècle, aussi profond que les réussites furent éclatantes. Citons, pour illustrer le caractère artificiel de la production contemporaine d'œuvres lyriques (désormais rassemblée essentiellement sous la bannière du « théâtre musical »), un seul rapport. En 1982, l'État a subventionné à hauteur de quelque 6 millions de francs la production de pièces de théâtre musical par des ensembles spécialisés et des collectifs de créateurs et de comédiens et chanteurs ; la même année, l'ensemble du répertoire d'œuvres lyriques encore protégées par le droit d'auteur (i.e. écrites par des compositeurs et librettistes vivants ou décédés depuis moins de 64 ans) n'en a pas produit la moitié en droits d'auteur et les œuvres lyriques françaises écrites depuis 20 ans n'en ont pas rapporté le cinquième à tous leurs auteurs.

Plus tardif, le développement de la production et de la consommation d'œuvres purement ou essentiellement instrumentales a été beaucoup plus ample. La grande dispersion de ce marché, la diversité de la production dans les nombreux genres coexistants et la variété des modalités de diffusion ont provoqué une progression plus régulière des revenus en droits d'auteurs des compositeurs les plus appréciés. Mais c'est avec l'intensification de la circulation internationale des œuvres et avec l'expansion de la diffusion médiatisée et de l'industrie du disque qui en démultiplient les effets qu'ont vivement décollé dans les années 1950 les droits d'une très petite minorité de symphonistes français presque tous encore protégés (alors que la quasi-totalité des compositeurs lyriques les plus joués ne le sont plus).

La valorisation croissante de ces œuvres du passé est doublement inégalitaire : conformément aux lois du marché musical, elle accroît le rendement des œuvres sur-sélectionnées : ainsi, parmi tous les symphonistes français disparus et encore protégés par le droit d'auteur, les 12 plus joués ont réuni en 1982 90 % des droits, Ravel et Debussy en concentrant à eux seuls plus de 50 %. Et l'évolution divergente ici analysée accroît plus que jamais l'inégalité entre les générations de créateurs situées de part et d'autre des ruptures esthétiques d'après-guerre : en 1982, les œuvres des 12 symphonistes décédés évoqués à l'instant ont produit beaucoup plus de droits que celles des quelque 450 compositeurs « sérieux » vivants, malgré les effets cumulés des mesures de soutien sans cesse plus vigoureuses prises depuis 15 ans.

*Le marché administré des biens et des prestations.*

En s'additionnant aux ressources procurées par la consommation publique et le commerce éditorial des œuvres, le financement a priori du travail créateur par diverses modalités de transfert (commandes, bourses, revalorisation des droits d'auteur...) a pour principe de compenser la dissociation entre la valeur artistique (présumée) et la sanction publique de l'acte créateur. La formation d'un marché de la diffusion des œuvres nouvelles rationalise le principe de dissociation en substituant pour l'essentiel à une demande profane largement défaillante l'institution du cercle des pairs solidaires et rivaux, des professionnels complices et militants et des profanes spécialistes. Enfin, la formation d'un marché encore restreint des emplois exigés par le développement du marché assisté (direction des unités de diffusion spécialisées, responsabilités dans l'administration centrale...), et, plus encore, l'apparition d'un statut professionnel de créateur contractuel, avec le financement de centres de recherche musicale et de création électro-acoustique, achèvent de rationaliser le décalage entre l'offre et la demande en institutionnalisant l'innovation et en garantissant à l'artiste l'exercice arbitraire de sa liberté créatrice. En 1982, l'État a ainsi injecté dans le seul secteur de la recherche et de la production électro-acoustique environ 40 millions de francs, soit plus d'un tiers de plus que la totalité des droits d'auteur versés en 1982 par la SACEM à l'ensemble des compositeurs français protégés ou à leurs héritiers pour toutes les formes d'exploitation publique de leurs œuvres en France et à l'étranger.

Il est légitime de souligner que les crédits affectés à l'entretien et au développement de ce marché assisté sont assez peu de chose en regard des subventions versées à l'ensemble des institutions de diffusion essentiellement tournées vers le répertoire, et d'abord à l'Opéra de Paris qui, en 1982, obtenait un tiers des crédits de fonctionnement gérés par la Direction de la musique du ministère de la Culture. C'est l'économie tout entière des activités musicales vivantes qui a trouvé son salut dans l'intervention croissante de l'État et des collectivités locales, et ce sont les métiers de la reproduction de la société musicale (par l'enseignement spécialisé) et de son patrimoine (par la diffusion vivante) qui en ont le plus largement bénéficié. Satisfaction est ainsi donnée à l'expression des préférences dominantes de la demande sociale, non sans consignes de correction volontariste des lois du marché traditionnel.

Mais les problèmes que pose le développement d'un marché assisté de la création tiennent au fait que la démocratie de la liberté de créer est d'une autre espèce que la lente « démocratisation » de la consommation des musiques savantes du passé. D'une part, la concurrence pour l'accès aux circuits spécialisés, aux aides, à la consécration y est fortement médiatisée par les choix et les principes d'action de ceux qui administrent les affaires musicales publiques et qui se recrutent en bonne

partie parmi les compositeurs. Ainsi peut-on expliquer au moins partiellement certaines homologies remarquables entre les prises de position esthétiques et les positions professionnelles des créateurs par l'extension du soutien public à la création qui dépend, plus que tout autre secteur de la vie musicale, de l'intervention de l'administration culturelle centrale.

C'est d'autre part une forte proportion de la production d'au moins deux générations de créateurs qui s'oppose radicalement à la tradition et à ce passé vers lequel vont les vagues successives de la « démocratisation » musicale. La situation est historiquement neuve et son évidence devrait suffire à réviser toute la mythologie consolatrice de l'éternelle malédiction des novateurs. En se prolongeant et en se généralisant, le décalage entre l'offre et la demande de musique nouvelle a toute chance de devenir une contradiction logique, tant le mouvement qui décline continûment des œuvres prétendant précéder d'aussi loin leur marché au profit d'autres œuvres nouvelles de même nature peut affaiblir durablement le dialogue des créateurs avec un public actuel ou à venir. L'état d'autarcie consolidée dans lequel le libre exercice de la recherche esthétique bénéficie des avantages immédiats de la socialisation du risque créateur contribue à aiguïser les effets pervers de l'autonomisation de la musique savante.

Malgré l'apparence, l'émancipation du créateur et le pouvoir grandissant des médiateurs, et d'abord des interprètes ont été engendrés par les mêmes mécanismes. Le paradoxe est qu'ils se font mutuellement (mais inégalement) obstacle : c'est que la rationalisation des activités musicales et de leur différenciation s'exprime dans la relative synchronisation des transformations esthétiques et des changements matériels dans la création et la consommation musicales, assurément les plus profonds dans l'histoire de la musique pour une période aussi brève. La divergence parfaite entre les principes de fonctionnement du marché de la création et du marché du disque classique pourrait en être un symbole. Le marché assisté de la création a favorisé l'extrême différenciation de la production de chaque créateur : chaque œuvre se distingue à ce point de toutes les autres que l'immense majorité d'entre elles tendent à devenir des incarnations substituables de la Nouveauté en général pour le public profane dépourvu de critères stables de comparaison et de jugement. À l'inverse, la concurrence entre exécutants s'exerce dans sa forme la plus pure sur le marché du disque : elle tend à faire de l'interprétation une valeur en soi et non plus seulement une valeur ajoutée, en consolidant le pouvoir charismatique de l'artiste ou du groupe d'exécutants au point que les différentes œuvres deviennent des supports relativement substituables pour l'exhibition de l'originalité de l'interprétation.

On montrerait de même aisément comment les deux stratégies les plus récentes de renouvellement des activités de création et d'interprétation

*Pierre-Michel Menger*

renforcent la dissociation évoquée ici en obéissant au même principe, l'intellectualisation des rôles, dont des travaux comme ceux de E. C. Hughes ont souligné l'importance dans les processus de professionnalisation (au sens anglo-saxon) ou dans certaines luttes de concurrence entre professionnels. L'interprétation se renouvelle dans la musique ancienne par la quête de styles d'exécution « authentiques » et sous l'autorité de l'enquête musicologique : l'exigence d'un surcroît de compétences théoriques légitime ainsi une stratégie de spécialisation que favorise l'extension de la demande, et vise à disqualifier ceux qui ont été jusque-là les maîtres du jeu. Selon la même logique, mais tournée vers le futur, c'est en se plaçant sous l'autorité de la Sainte Alliance entre l'art, la science et les technologies avancées que le créateur entend rationaliser l'activité créatrice dans l'exercice de la « recherche », ne serait-ce qu'en bénéficiant d'un statut social jusque-là introuvable.

**PIERRE-MICHEL MENGER**

*Centre National de la Recherche Scientifique,  
Centre Européen de Sociologie Historique.*

#### BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort, Ed. Suhrkamp, 1975.
- Id.*, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr., Paris, Éd. Gallimard, 1962.
- BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », in *L'Année Sociologique*, Paris, 1971.
- BRUYAS Florian, *Histoire de l'opérette en France*, Lyon, Éd. Vitte, 1974.
- DAHLHAUS Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Ed. Athenaion, 1979.
- HUGHES Everett C., *The sociological eye*, 2 volumes, Chicago, Ed. Aldine, 1971.
- MENGER Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Éd. Flammarion, 1983.
- WEBER Max, *Die rationalen und soziologischen Grundschaften der Musik*, Berlin, 1921.
- WEBER William, *Music and the middle class*, Londres, Ed. Croom Helm, 1975.