

Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven

Monsieur Pierre-Michel Menger

Citer ce document / Cite this document :

Menger Pierre-Michel. Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 57^e année, N. 4, 2002. pp. 967-999;

doi : <https://doi.org/10.3406/ahess.2002.280089>

https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2002_num_57_4_280089

Fichier pdf généré le 14/04/2018

Abstract

Genius and its sociology. Interpretative controversies around the Beethoven case.

Beethoven's career and artistic challenges appear in numerous sociological works and social historical studies of art as the paradigm for the succession of changes that transformed the social position of composers and the range of their innovations at the dawn of the nineteenth century. The article first discusses the two main stands in the analysis of this creator of exception. The determinist interpretation portrays the great artist as producer of the historical truth of a society dominated by bourgeois emancipation and by the increasing power of the market, but simultaneously endows him with a mysterious reflexive capacity that would place him above the social game in which he is nonetheless a mere agent. The constructionist analysis identifies the beethovenian style with a category — great music — the use and invention of which, as well as the more obvious rewards, owe everything to the composer's patrons among the Viennese high aristocracy. However, this analysis comes at a cost: the functionalist reduction of the contents of the works and of the reality of talent to instrumental variables under the strategic control of a social macro-agent. The theoretical dead-locks and empirical shortcomings encountered in those two types of work suggest a third path of analysis: the competing organisation of professional activities and the lasting indetermination of the course of the innovative work set the progress of the creator's career into a segmented, but not fixed, world, made of networks of activities structured by the inegalitarian logic of selective pairings.

Résumé

La carrière et les défis artistiques de Beethoven apparaissent dans nombre de travaux de sociologie et d'histoire sociale de l'art comme le paradigme des changements en cascade qui transforment la position sociale des compositeurs et la portée de leurs innovations à l'aube du XIXe siècle. L'article discute d'abord les deux principales postures d'analyse du créateur d'exception. L'interprétation déterministe fait du grand artiste le producteur de la vérité historique d'une société dominée par l'émancipation bourgeoise et par la force grandissante du marché, mais, pour qualifier sa valeur, doit doter le créateur d'une mystérieuse capacité reflexive qui le place en surplomb du jeu social dont il n'est pourtant qu'un agent. L'analyse constructionniste identifie le style beethovenien à une catégorie, la grande musique, dont l'utilisation, voire l'invention, puis le succès, sont le fait de la haute aristocratie viennoise des mécènes du compositeur, mais au prix d'une réduction fonctionnaliste de la teneur des œuvres et de la réalité du talent à des variables instrumentales sous le contrôle stratégique d'un macro-acteur social. Les impasses théoriques et les lacunes empiriques rencontrées dans ces deux types de travaux suggèrent une troisième voie d'analyse : l'organisation concurrentielle des activités professionnelles et l'indétermination durable du cours du travail novateur inscrivent le cheminement de la carrière du créateur dans un monde segmenté, mais non figé, de réseaux d'activité que structure la logique inégalitaire des appariements sélectifs.

Le génie et sa sociologie

Controverses interprétatives sur le cas Beethoven

Pierre-Michel Menger

L'histoire sociale des arts a longtemps cultivé les récits téléologiques simplifiés quand il s'agissait d'analyser les moyens par lesquels les artistes se sont émancipés de la tutelle directe des puissants. Le pouvoir de contrainte exercé par les mécènes paraissait offrir l'exemple pur des relations de dépendance directe de l'art à l'égard de son environnement. L'étude de ce pouvoir devait fournir la clé permettant d'aller de l'extérieur – les conditions de production – vers l'intérieur de la création, la structure des œuvres et les principes de sélection des contenus les plus valorisés. Dans ces travaux, le grand artiste est très souvent traité comme un innovateur sur le double plan esthétique et social, soit qu'il représente le pouvoir montant de forces sociales porteuses de nouvelles aspirations et de nouvelles visions du monde accordées avec les fondements de leur puissance de contestation et de révolution socio-économique, soit qu'il marque la transition entre un régime ancien et un régime nouveau d'organisation du système de production artistique et entre leurs socles esthétiques respectifs. Cette dernière perspective paraît pouvoir cumuler tout particulièrement les séductions analytiques : l'histoire s'incarne dans des individus qui font date, c'est-à-dire généralement rupture, et dont la grandeur vaut tranchant dans le tissu historique banalement continuiste. Car le génie artistique doit faire saillie, pour que l'histoire soit monumentale, pour employer le vocabulaire nietzschéen. C'est par un échange d'attributs que doivent pouvoir être fondées en raison l'historicité de l'art tout autant que la contribution décisive de la sphère artistique à la transformation de la société et des consciences individuelles et collectives : sans figures d'exception, l'histoire ne trouverait pas de quoi s'alimenter aux innovations et aux découvertes qui déplacent les bornes de l'invention

humaine, mais sans transformations sociales apparées, l'art ne trouverait pas de quoi matérialiser et légitimer la fascination qu'inspire l'exceptionnalité créatrice.

Quand il faut passer du schéma idéal-typique à la démonstration empirique, les choses se compliquent : la réalité historique est plus aisée à styliser qu'à explorer dans le détail. Plus aisée, le mot est imparfait, car c'est d'une modélisation qu'il s'agit. L'analyse de l'exception talentueuse ne s'intéresse pas uniquement à la manière dont procède le récit biographique d'un individu admirable, avec cette coloration sur-signifiante que confère à chaque comportement dudit artiste l'importance de son œuvre, quand elle est, *a posteriori*, stabilisée dans une évaluation durable et largement, voire universellement ratifiée. Il faudrait plutôt comprendre l'analyse de cas comme une forme paradigmatique d'explication quasi causale, au sens où l'entend Ricœur¹ : s'appliquant aux occurrences individuelles de phénomènes génériques, cette explication fait transition entre les causalités narrative et explicative, et opère le lien entre une analyse par les causes déterminantes et une analyse par les raisons d'agir. D'où les risques de flottement et de contradiction entre une conception déterministe du comportement soumis à des forces exprimées dans le jeu des facteurs sociaux, et une conception stratégique de l'action, qui dote l'acteur (micro-acteur ou macro-acteur collectif) d'intention et de conscience.

Nous savons en effet que la figure de Ludwig van Beethoven ne relève pas de la légende romantique du génie maudit et incompris, puisque le compositeur bénéficia très vite d'une reconnaissance importante et internationale. C'est donc le succès précoce d'un créateur profondément original qui constitue l'énigme : notre héros est-il le représentant de forces sociales qui tirent parti de ses audaces et ses succès, un révolutionnaire qui parvient à mobiliser des soutiens inhabituellement composites, ou l'incarnation glorieuse de l'irréductible autonomie de l'art qui se fraye un chemin à la faveur de transformations sociales et économiques dont le compositeur précipite l'accomplissement ?

Analyser la carrière et l'œuvre d'un grand artiste suppose de pouvoir décrire un fragment de l'histoire du monde soumis aux lois de la causalité tout en dotant l'artiste d'un pouvoir d'agir : la grandeur de l'artiste sera volontiers caractérisée par sa capacité de faire dévier le cours prévisible du monde (le cours du monde artistique et, au-delà, directement ou indirectement, celui du monde en général), à laquelle il faut bien assigner des causes et des raisons. La solution n'est assurément pas immédiatement disponible, car une analytique de l'action et de cette forme supérieurement déroutante d'action qu'est l'acte d'invention artistique se heurte frontalement au vocabulaire de la stricte détermination causale. D'où l'hésitation des travaux sur la grandeur ou la génialité artistiques entre plusieurs formules : celle du contrôle idéalement efficace qui place l'artiste sous la dépendance de forces sociales et économiques, jusques et y compris dans l'espace de confinement qu'est son monde professionnel, où il est pourtant supposé jouir d'une « autonomie relative », et qui, selon un schéma habituel de ruse de la raison historique, met

l'invention, même et surtout lorsqu'elle est réputée rompre avec l'ordre social, au service de la consolidation de cet ordre ; celle de l'intervention consciente et délibérée, fondée sur la mobilisation de ressources individuelles et collectives, qui rapproche l'artiste du stratège rationnel capable de rechercher la formule optimale d'organisation de son activité pour établir un pouvoir artistique et social à la hauteur du talent dont il se sait porteur. Dans un cas, le créateur n'est qu'un agent remarquable de l'histoire. Dans l'autre, de loin le plus intéressant, il en est un acteur ; mais s'il faut malgré tout maintenir ferme le cadre déterministe, comme dans les analyses matérialistes, le comportement du grand artiste ne peut être expliqué qu'au prix de contorsions énigmatiques, c'est-à-dire, très littéralement, au prix d'une torsion des déterminismes sur eux-mêmes, qui font de l'artiste le producteur de la vérité objective de la société, à l'égal de scientifiques ou philosophes parvenant à se placer en surplomb du jeu social ou historique, pour le penser. Construction héroïque qui fait appel à quelques postulats élémentaires comme celui qui veut que les configurations historiques successives d'une société soient descriptibles comme des totalités structurées, opposant des macro-acteurs (classes ou fractions de classe) auxquels l'artiste ne s'identifie jamais complètement, ce qui lui confère précisément le pouvoir d'objectiver leurs oppositions et l'arène socio-historique de celles-ci.

En même temps, parce que la grandeur de l'œuvre n'est ratifiée que graduellement, qu'elle est cristallisée à partir d'évaluations d'abord divergentes, le soupçon s'établit : les choses auraient pu emprunter un tout autre cours, et ce que nous autres modernes, étrangement installés dans le culte, conservateur, des patrimoines et dans celui, destructeur, des innovations perpétuelles, faisons figurer au palmarès des accomplissements humains, candidats à l'admiration éternelle, pourrait bien n'avoir été que le résultat vivement agrandi d'une organisation contingente des luttes sociales. En célébrant le génie, nous payerions au prix fort l'oubli de la violence sociale. Mais alors, l'acte d'invention, déployé sous l'examen des multiples possibles qu'il n'a pas réalisés, deviendrait entièrement réductible, purement contingent, et son auteur le jouet de forces qui auraient pu se composer autrement.

Le cas Beethoven, paradigme pour sociologues ?

Dans la présentation habituelle de l'évolution de la condition sociale des compositeurs, les choses sont claires : la carrière de Beethoven fournirait le paradigme des changements en cascade qui transforment le statut social du compositeur au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles², sur les deux versants de l'organisation du travail créateur. Du côté des employeurs, « patrons », mécènes, commanditaires individuels ou collectifs, la tutelle perd de son pouvoir de contrainte, selon une conjonction de motifs qui s'enchaînent dans une spirale auto-renforçante de l'émancipation.

2 - LYDIA GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Le pouvoir traditionnel des groupes sociaux principalement investisseurs dans le « patronage³ » artistique est affaibli par les révolutions sociales et politiques qui précipitent le déclin des aristocraties, ou est concurrencé de plus en plus efficacement par la puissance croissante de la bourgeoisie, et, par ailleurs, l'individualisme artistique s'affirme, armé de l'appareil idéologique qui célèbre les mérites incommensurables du talent d'exception, du génie. L'originalité incarnée dans la personne de l'artiste, la notion de génie en a fourni un étalonnage nouveau, quand l'esthétique de la deuxième partie du XVIII^e siècle a refondé la théorie de l'être d'exception, modèle défiant l'imitation et se défiant de l'imitation, personnalité imprévisible et idéalement créatrice, au sens ontologique du terme⁴. Le pendant expressif de ce pivotement historique vers une autre incarnation de l'accomplissement novateur en art est la trame psychologique de la génialité beethovenienne : volonté farouche d'indépendance, esprit de rébellion toujours armé à l'égard d'une autorité trop vite prête à oublier qu'elle ne dispose que du pouvoir temporel et qu'elle ne peut rien contrôler sérieusement dans l'ordre spirituel, qui est le plus haut, car le plus directement expressif des intérêts supérieurs et universels de l'humanité.

Mais le compositeur évolue aussi dans un environnement plus complexe, où ses attaches, multiples et composites, ne se réduisent plus à la relation d'emploi et de mécénat. Le basculement historique opère dans le système d'organisation de la vie musicale. Avec Beethoven, les preuves de la consolidation décisive des structures de marché commencent à foisonner. Qu'est-ce que le marché, en l'espèce ? Les conditions de la professionnalisation des musiciens, en raison de la multiplication des formes rémunérées d'activité à destination d'une demande profane stimulée : essor des concerts publics payants, revenus procurés par l'édition des partitions et de leurs multiples déclinaisons (transcriptions, réductions, arrangements); alimentation en œuvres nouvelles de plusieurs marchés distincts (sur un continuum allant des musiques les plus savantes et les plus exigeantes à celles de divertissement et aux harmonisations de la musique populaire); développement de l'enseignement musical, multiplication des prestations orchestrales et instrumentales qui font circuler les œuvres, fournissent des commandes aux compositeurs et de l'emploi aux interprètes, tel est le cercle vertueux dans lequel le paradigme beethovenien s'inscrit. Si ces changements sont cumulatifs et opèrent graduellement, il est vrai que la réputation de Beethoven et le style de contrôle qu'elle lui assure sur ses moyens de subsistance fournissent l'exemple d'une émancipation précoce.

3 - Il faudrait pouvoir conserver l'ambivalence du terme, aujourd'hui désuet et discrédité, de « patronage », tout à la fois appui, parrainage et protection dans une relation de service dûment contractualisée, car il permet de rappeler la dimension de contrôle mieux que celui de mécénat, dont l'usage présent retient d'abord le versant libéral du soutien, du fait de l'émancipation réussie des artistes à l'égard des formules passées de mise en tutelle directe.

4 - GÉRARD LEBRUN, *Kant et la fin de la métaphysique*, Paris, Armand Colin, 1970; ROLAND MORTIER, *L'originalité*, Genève, Droz, 1982.

Le paradigme beethovenien serait donc celui de la rencontre entre la nouvelle donne sociale, qui renforce le pouvoir de la classe bourgeoise dans sa lutte contre l'aristocratie, le succès de la norme de l'individualisation expressive dans l'art, et le développement du marché musical. Dans les travaux auxquels nous ferons référence, ces trois dimensions sont invoquées, mais inégalement convoquées. Les compromis explicatifs qui en résultent fournissent une mesure instructive de la difficulté de penser la réussite célébrée du travail créateur dans un cadre causal linéaire.

Les analyses classiquement déterministes atteignent en effet ici leurs limites. Dès que l'environnement du créateur devient plus complexe, dès que l'appréciation qu'il peut porter lui-même, et consigner par écrit, ou communiquer à divers témoins produisant ensuite leurs témoignages, revient à qualifier le destin de chaque œuvre et les péripéties de sa création et de sa mise en circulation, c'est, au-delà de la chronique biographique, l'histoire documentée des œuvres de l'artiste qui fait la matière de l'examen de sa situation sociale et économique. Nul employeur unique à qui aurait automatiquement référé un contexte de production, nulle équation simple de contrainte/lutte dans le périmètre restreint d'une cour royale ou princière : la matière historique de la démonstration à produire pour qualifier socialement le génie romantique ou pré-romantique est infiniment plus complexe. Face à ce défi, trois solutions sont possibles :

1. Perpétuer le diagnostic traditionnel de la corrélation entre un destin artistique et une configuration sociale donnée, avec sa structure distinctive ; l'exigence empirique demeurera limitée, l'essentiel résidant dans la modélisation par jeux de forces et jeux d'homologies entre la scène sociale et le tissu de l'œuvre, *via* la position de l'artiste dont l'activité comme la personnalité doivent demeurer résumables à une équation déterminante, stable dans le temps de la carrière. Mais à la simplicité mécaniste de l'assimilation du génie beethovenien avec la dynamique d'émancipation de la classe bourgeoise, un auteur comme Theodor W. Adorno substitue une interprétation dialectique de la grandeur artistique comme production de vérité⁵.
2. Fonder l'explication par les causes déterminantes et les structures sociales sur l'enquête socio-historique : c'est la variante empiriste de la première solution. Beethoven devient l'acteur d'une configuration historique ambivalente – c'est la thèse de Tia DeNora⁶ – mais n'était-ce pas déjà le cas de Mozart, selon l'analyse de Norbert Elias⁷ ?
3. Recourir à une autre approche, où l'horlogerie sociale est moins mécaniste et où, plutôt que des macro-acteurs – « les aristocrates », « la bourgeoisie » –, ce sont des réseaux d'acteurs, incluant en leur sein les musiciens eux-mêmes.

5 - THEODOR W. ADORNO, *Beethoven*, Francfort-sur-le-Main, Éditions Suhrkamp, 1994 ;
Id., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, [1962] 1994.

6 - TIA DENORA, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard [1995] 1998.

7 - NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.

La grandeur de l'artiste et la valeur de vérité sociale

Une première lecture voit dans le grand artiste le représentant d'une classe ou d'une fraction de classe, incarnée dans des cercles rapprochés de mécènes et de commanditaires dont la vision du monde ou l'idéologie s'incarnent, de manière directe et expressive, dans la production de l'artiste. Lucien Goldmann, dans le chapitre d'ouverture de son *Dieu caché*⁸, définit ainsi les ressorts matérialistes d'une théorie de la grandeur artistique :

Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes.

C'est, sans doute, une schématisation, une extrapolation de l'historien, mais l'extrapolation d'une tendance réelle chez les membres d'un groupe qui réalisent tous cette conscience de classe d'une manière plus ou moins consciente et cohérente. Plus ou moins, disons-nous, car si l'individu n'a que rarement une conscience vraiment entière de la signification et de l'orientation de ses aspirations, de ses sentiments, de son comportement, il n'en a pas moins toujours une conscience relative. Rarement, des individus exceptionnels atteignent, ou tout au moins, sont prêts d'atteindre, la cohérence intégrale. Dans la mesure où ils y parviennent, sur le plan conceptuel ou imaginaire, ce sont des philosophes ou des écrivains et leur œuvre est d'autant plus importante qu'elle se rapproche plus de la cohérence schématique d'une vision du monde, c'est-à-dire du maximum de conscience possible du groupe social qu'ils expriment.

Cette caractérisation de la grandeur artistique par une indexation des variables déterminantes sur leur niveau maximum maintient l'artiste dans le filet social du groupe qu'il représente, et devrait en toute logique le priver de la moindre chance d'accéder à l'universalité comme à la pérennité transgénérationnelle ou transhistorique. C'est du reste l'argument, employé avec la rusticité propre à la théorie du reflet, qui pousse Jacques Attali dans *Bruits*, ou Frank Kermode à propos des derniers quatuors de Beethoven, à déduire de l'identification censément complète du travail de l'artiste avec le point de vue des dominants l'axiome brutalement réducteur selon lequel on ne peut désigner à l'admiration publique et universelle, dans des concerts ou dans toutes les manifestations financées sur des fonds publics, et au-delà, dans les écoles, ces purs produits de la violence sociale⁹. Marx était plus subtilement perplexe quand il se demandait pourquoi les œuvres issues d'une société donnée – la grecque, esclavagiste – pouvaient continuer de nous procurer une jouissance artistique jusqu'à nous servir de norme, de modèle inaccessible.

8 - LUCIEN GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 26-27.

9 - JACQUES ATTALI, *Bruits*, Paris, PUF, 1977 ; Frank Kermode, cité par CHARLES ROSEN, *Critical Entertainments*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 116.

Pour éviter les paralogismes sans renoncer à la mise en relation causale de la production artistique et des structures sociales, une autre voie peut être tracée. Comment faire de l'individu créateur un être social, un élément d'un ensemble soumis à des lois de détermination des représentations du monde et des comportements auxquelles nul ne peut se soustraire, et, simultanément, le principe actif de ce qui doit être la force motrice d'un monde de production organisé selon des lois propres ? La solution, suggérée par les durkheimiens qui se sont aventurés dans l'analyse de l'art¹⁰, et puissamment théorisée par Pierre Bourdieu¹¹, revient à désigner un mécanisme auto-limitatif de détermination, celui de l'« autonomie relative », pour signaler à la fois que l'espace de confinement protecteur où l'artiste veut s'abriter est une barrière contre les influences directement contraignantes qui s'exerceraient sur son travail, et que cet espace professionnel n'est qu'une pièce de la totalité sociale, l'action déterminante de la structure sociale et des forces qui l'animent étant retraduite dans la logique interne du système d'activité considéré.

Mais le jeu des déterminations, pour devenir indirect, et relatif, n'en est pas moins agissant. Et la même question revient : le grand artiste n'est-il qu'un maximum, ou incarne-t-il autre chose ? L'un et l'autre, répond Adorno, si l'on se réfère à son analyse du cas qui l'a obsédé tout au long de sa vie, Beethoven. Celui-ci demeure, dans la partie de l'œuvre d'Adorno consacrée à la musique, la figure sans doute centrale, celle sur laquelle il espérait achever un grand livre indéfiniment repoussé et dont il ne nous reste que des fragments¹². Pour ce qui touche à l'interprétation sociologique du cas Beethoven, Adorno en avait préalablement fourni les grandes lignes dans son *Introduction à la sociologie de la musique*, dans laquelle Beethoven est le compositeur le plus cité et à bien des égards le foyer de la démonstration adornienne. Il y incarne une sorte de Hegel compositeur, « puisque les catégories de la philosophie de Hegel peuvent être appliquées sans forcer jusque dans le moindre détail à sa musique » ; Adorno voit dans l'œuvre l'incarnation de l'énigme d'un art authentiquement porteur d'une valeur de vérité et pourtant socialement déterminé :

*S'il est déjà le prototype musical de la bourgeoisie révolutionnaire, il est en même temps celui d'une musique pleinement autonome esthétiquement, libérée de tout asservissement. Son œuvre fait éclater le schéma de l'adéquation docile de la musique et de la société. Chez lui, en dépit de tout l'idéalisme du ton et de l'attitude, l'essence de la société qui émane de lui en tant qu'il est le représentant du sujet global devient essence de la musique même*¹³.

Le sujet Beethoven est un pur prototype de la bourgeoisie en même temps qu'un anti-bourgeois, d'où l'équation improbable d'un soutien aristocratique à une œuvre qui est par excellence celle de l'émancipation bourgeoise :

10 - Voir CHARLES LALO, *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921.

11 - PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992.

12 - T. W. ADORNO, *Beethoven*, op. cit.

13 - T. W. ADORNO, *Introduction...*, op. cit.

Le fait que lui, le prototype du bourgeois, ait été protégé par des aristocrates s'accorde aussi bien au caractère social de son œuvre que la scène que l'on connaît grâce à la biographie de Goethe, où il scandalisa la société de cour. Ce que l'on rapporte sur la personne de Beethoven laisse peu de doute sur sa façon d'être sans-culotte, anti-conventionnelle, et en même temps fanfaronne à la Fichte ; elle réapparaît dans l'habitus plébéien de son humanité. Celle-ci souffre et proteste. Elle ressent la déchirure de sa solitude. L'individu émancipé y est condamné dans une société dont les mœurs sont encore celles de l'époque absolutiste, et, avec elles, le style auquel se mesure la subjectivité s'instituant elle-même¹⁴.

Le rapport que l'œuvre entretient avec la société n'a rien d'un rapport de détermination causale classique : à la façon d'une bande de Möbius, l'œuvre exprime d'autant plus complètement l'essence de la société qu'elle est l'envers d'une peinture du social ou d'une représentation des réalités sociales. Pour produire cette figure de l'objectivation du monde telle qu'elle sourd de l'acte créateur, Adorno doit récuser toute recherche consciente et délibérée d'absorption de la réalité sociale dans l'art, et énoncer une loi du maximum d'autonomie et de distance, comme condition du maximum de vérité. C'est ce que suggère la référence à la monadologie leibnizienne :

Le rapport des œuvres d'art avec la société peut être comparé à la monade leibnizienne. Sans fenêtres, donc sans qu'elles soient conscientes de la société, en tout cas sans que cette conscience les accompagne constamment et nécessairement, les œuvres, et notamment la musique éloignée de tout concept, représentent la société¹⁵.

Quelle espèce d'être est alors l'artiste ? Le créateur, et singulièrement Beethoven, devient grand quand il assume des « tâches objectives », au sens hégélien, *i.e.* ce que le cours de l'histoire dicte de résoudre pour que la société s'accomplisse, y compris dans l'autonomie de ses processus esthétiques, car cette autonomie appartient à la vérité de l'évolution historique. Résoudre ces tâches, c'est faire travailler les contradictions, ou, dans un autre vocabulaire, qui a cours aussi chez Adorno, résoudre des « problèmes » : ce qui fait de l'expérience artistique un « contraire de la liberté liée au concept d'acte créateur ». Beethoven est, selon Adorno, celui qui doit résoudre le problème de la forme sonate que lui ont léguée Haydn et Mozart, c'est-à-dire le problème de la production de l'œuvre comme totalité unifiée déductivement, comme dialectique systématique des parties isolées et de la cohérence ensembliste du tout compositionnel et comme mouvement vers la pleine autonomie formelle. Ce faisant, Beethoven produit la vérité essentielle de la société qui l'environne :

Les catégories centrales de la construction artistique sont traduisibles en catégories sociales. Sa parenté avec le mouvement bourgeois de liberté qui traverse sa musique est celle de la

14 - *Ibid.*, p. 215.

15 - *Ibid.*, p. 215.

totalité se déployant dynamiquement. C'est dans la mesure où ses mouvements, en suivant leur propre loi, s'agencent selon un devenir, une négation, une confirmation d'eux-mêmes et du tout, sans regarder vers l'extérieur, qu'ils deviennent semblables au monde, dont les forces les meuvent ; et non pas parce qu'ils imitent ce monde. En ce sens, la position de Beethoven face à l'objectivité sociale est davantage celle de la philosophie – celle de Kant à beaucoup d'égards, et essentiellement celle de Hegel – que celle, douteuse, du reflet : chez Beethoven, la société est reconnue a-conceptuellement, non pas dépeinte¹⁶.

Ce qui est combattu ici, c'est la fausse identification de l'artiste avec la singularité triomphante, sorte d'épiphanie de la bizarrerie ou de l'idiosyncrasie individualiste qui exalterait l'artiste comme libre auto-détermination de soi, signature pseudo-historique de l'arbitraire ou de la gratuité de l'imagination inventive, sans épaisseur historique. Être un artiste à la hauteur de sa tâche, c'est, selon Adorno, se déposséder de ce faux individualisme, qui n'est qu'une figure publicitaire pseudo-téléologique de l'ordre bourgeois du monde, moyennant quoi les artistes, « en vertu de l'objectivité des tâches, y compris de celles que soi-disant ils s'imposent à eux-mêmes, cessent d'être des individus privés¹⁷ ».

Mais cette première qualification de la grandeur de l'artiste ne suffit pas : elle ne servirait qu'à faire de lui l'une des figures historiques de l'accomplissement d'un ordre social, et donc, si la société est gouvernée par le triomphe de la bourgeoisie, un représentant accompli des idéaux de celle-ci. Or la grandeur de Beethoven, comme celle de Haydn et de Mozart chacun à leur manière, est de travailler à la fermentation du levain artistique : la grandeur est indexée sur une dialectique téléologique, car aucune réalisation, aucun accomplissement ne sont clos sur eux-mêmes, et l'artiste reçoit de ses devanciers, réélabore et transmet l'anticipation de son propre dépassement. La qualité de l'art se mesure à sa dualité, qui incarne pour Adorno sa vérité : exprimer la totalité sociale de son point de vue (c'est la métaphore leibnizienne) et, simultanément, déjouer l'identification du contenu de l'art à un quelconque contenu social directement déductible de la structure intelligible de la société :

Plutôt que de rechercher l'expression musicale des points de vue de classe, on aura essentiellement avantage, en ce qui concerne les rapports de la musique avec les classes, à envisager que dans toute musique, à vrai dire moins dans la langue qu'elle parle que dans sa constitution structurelle interne, apparaît la société antagoniste dans sa totalité. [...] Les tensions musicales internes sont la manifestation, inconsciente d'elle-même, des tensions sociales¹⁸.

En ce sens, l'œuvre authentique, la grande œuvre, est celle qui fait sourdre en permanence la violence, l'insoumission, la contradiction inhérentes à toute organisation sociale et, partant, à toute inscription d'un artiste dans une société donnée :

16 - *Ibid.*, p. 213.

17 - *Ibid.*, p. 217.

18 - *Ibid.*, pp. 73-74.

Ce qui concourt à la complexion de l'œuvre d'art, ce sont les membra disjecta de la société, aussi méconnaissables soient-ils. Dans leur contenu de vérité se rassemblent toute leur violence, toute leur contradiction et toute leur détresse. Le social dans les œuvres d'art, auquel s'adresse l'effort de la connaissance, n'est pas seulement leur adaptation aux desiderata externes des commanditaires ou du marché, mais précisément leur autonomie et leur logique immanente. Il est vrai que leurs problèmes et leurs solutions ne sont pas engendrés au-delà des systèmes sociaux de normes. Mais ils n'obtiennent de dignité sociale que s'ils s'en éloignent; les productions les plus élevées nient ces systèmes. La qualité esthétique des œuvres, leur contenu de vérité, qui n'a guère à faire avec une quelconque vérité empiriquement représentable, ni même avec la vie psychique, coïncide avec le socialement vrai¹⁹.

On ne saurait aller plus loin dans l'évidement des relations empiriques de causalité. Il ne reste plus que l'empire du travail compositionnel, de la lutte avec les formes : car c'est à même le travail formel que le sujet créateur « se bat » en retournant sur elles-mêmes les déterminations qui lui assignent sa place, pour s'affranchir sans s'évader. Si l'artiste est le produit d'une classe et pourtant celui par qui l'essence du monde social est objectivée, ce ne peut être qu'au plus profond du travail de création.

Dans la façon dont Bourdieu cherche à qualifier les œuvres de la plus haute valeur et les artistes les plus grands, on peut trouver à peu de choses près le même schème analytique. Dans la partie de ses *Règles de l'art* consacrée à Flaubert, Bourdieu délie le filet qui enserrerait encore le grand artiste dans l'idéologie de sa classe, au motif qu'il n'a pas d'identité sociale cristallisée, qu'il n'est pas sous la dépendance de ses origines ni d'un groupe, ce qui le conduit à produire une œuvre qui a une valeur de vérité, celle de l'objectivation de son monde social :

Les grandes révolutions artistiques ne sont le fait ni des dominants [...] ni des dominés, [...] elles incombent à ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique [...] soutiennent une profonde impatience des limites, sociales mais aussi esthétiques, et une intolérance hautaine de toutes les compromissions avec le siècle²⁰.

Comme dans les deux autres cas, la détermination sociologique de la grandeur de l'œuvre met en avant sa valeur de vérité : Flaubert objective son milieu social par son travail d'écrivain. L'opérateur de cette torsion qui retourne le déterminisme sur lui-même, qui fait de l'artiste le révélateur des forces sociales qui le produisent, c'est le travail sur la forme, dans le roman flaubertien et, en l'espèce, dans l'*Éducation sentimentale* :

Cette série de ruptures de toutes les relations qui, comme des amarres, pouvaient rattacher l'œuvre à des groupes, à leurs intérêts et à leurs habitudes [...] [sont] tout à fait analogues

19 - *Ibid.*, pp. 218-219.

20 - P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 163.

à celles qu'accomplit la science, mais ne sont pas voulues comme telles et [...] s'opèrent au niveau le plus profond de la « poétique insciente », c'est-à-dire du travail d'écriture et du travail de l'inconscient social que favorise le travail sur la forme, instrument d'une anamnèse à la fois favorisée et limitée par la dénégation qu'implique la mise en forme²¹.

C'est, là encore, par une sorte d'évidement de soi comme sujet que le créateur se produit comme instance d'objectivation. Qu'il s'affranchit, sans quitter son monde. L'équation sociologique de la génialité artistique ne fait ici qu'indexer la valeur sur l'autodétermination de l'artiste, quasiment parvenu, *via* le travail des formes, à la connaissance des lois de détermination de son monde et de son art. Mais au plus loin d'une entreprise consciente.

Beethoven entre mécénat et marché, ou comment déconstruire le génie dans la Vienne des transitions

La description du grand artiste engagé dans une lutte de libération indissociablement esthétique et sociale, qui prend généralement appui sur les conflits internes aux classes dirigeantes pour étayer sa volonté d'émancipation, voilà typiquement le schéma adopté par Elias dans son analyse fragmentaire du cas Mozart. Il se démarque toutefois des versions les plus mécanistes d'un certain déterminisme marxiste comme celui qui réglait les sociologies historiques d'un Frederik Antal ou d'un Arnold Hauser²², pour qui la montée de la bourgeoisie et le déclin corrélatif de l'aristocratie forment une toile de fond historique dessinée selon une géométrie simple qui peut se maintenir durant des siècles dans les mêmes termes – la montée et le déclin n'en finissant pas d'advenir –, tant est curieusement statique cette conception de l'horlogerie sociale avec poids et contrepoids.

Le raisonnement d'Elias est principalement fondé sur l'hypothèse d'une relation de contrainte entre l'artiste et ceux qui le « patronnent ». Le seul facteur de déclenchement possible d'une énergie émancipatrice est l'ambivalence de la personnalité de l'artiste, telle qu'elle peut s'accorder avec les transformations de la société où il cherche les ressources de sa libération professionnelle. Dans le cas de Mozart, cette ambivalence est, selon Elias, le produit de deux déterminismes, psycho-affectif et social, et d'un degré élevé de conscience de soi de l'artiste génial : Mozart apparaît comme un roturier sans manières de la petite bourgeoisie, mais que sa spontanéité et sa franchise mettent à l'abri d'un consentement psychologique à la domination telle qu'elle serait imposée par des relations univoques d'autorité mécénale. La force émancipatrice de Mozart est en réalité le produit de la composition de deux forces contraires – un rapport externe de dépendance et d'infériorité,

21 - *Ibid.*, p. 151.

22 - FREDERIK ANTAL, *Florentine Painting and Its Social Background*, Londres, Routledge, 1948; ARNOLD HAUSER, *The Social History of Art*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1951.

un mécanisme interne de réassurance fondé sur une confiance sans faille dans son exceptionnel talent, dans un sentiment de supériorité inébranlable sur ses collègues. D'où l'équation de la révolte : conscient de sa valeur mais pris dans les mailles de la contrainte, il cherche les voies de l'émancipation par l'insubordination sociale et psychologique à l'égard de l'étiquette des relations de cour. La forte coloration œdipienne de la révolte ne fait que superposer chez lui un déterminisme psychanalytique à une conscience aiguë de sa valeur.

Dans un bref compte rendu, sèchement critique et plutôt condescendant, du livre d'Elias, T. DeNora²³ pointe la légèreté de l'entreprise qui revient à puiser dans un matériau très limité – la correspondance de Mozart, un essai biographique au demeurant très discuté de Wolfgang Hildesheimer²⁴ et quelques sources secondaires peu sûres – la substance requise pour chercher à produire une interprétation audacieuse ou révolutionnaire. Le résultat est présenté tantôt comme banal et scientifiquement dépassé, tantôt comme faux et naïvement (voire sentimentalement) hagiographique, en raison de biais de rétrospection mal contrôlés qui font passer pour des données d'époque ce qui n'est que le travail de construction historique postérieur aux faits – *e.g.* l'absolutisation du génie de Mozart au même titre que celle du génie de Beethoven – ou qui simplifient la réalité pour faire rentrer dans le schématisme séduisant d'un grand récit téléologique une dynamique historique plus chaotique et contradictoire que ne peut le soupçonner Elias – *e.g.* la légende de l'émancipation réussie de Beethoven, qui serait le vrai bénéficiaire d'un processus inauguré, mais point mené à son terme, par Mozart – alors que l'histoire de la condition sociale du compositeur, à partir de Beethoven, ne peut en aucun cas s'écrire simplement comme celle de l'avènement irrésistible du « free-lancing ».

L'ouvrage d'Elias est certes inachevé, puisque sa mise au point fut empêchée par la mort de l'auteur, et seules la qualité de la signature et l'incorporation de ce travail dans l'œuvre entière d'Elias paraissent à T. DeNora justifier la publication d'un manuscrit si imparfait. Mais au-delà du déficit d'achèvement, le problème est plus profond et a provoqué de fréquentes disputes dans le travail scientifique sur les arts : un « théoricien » peut-il réellement se livrer à un exercice d'interprétation à partir de la compilation de quelques travaux dont la matière aurait en quelque sorte attendu, pour livrer ses secrets les plus hauts, la plus-value d'un cadre théorique inédit et d'une lecture inspirée, et non la confrontation avec l'enquête historique armée d'hypothèses et de preuves empiriques nouvelles ?

Dans son propre livre sur Beethoven, T. DeNora entend opérer un double déplacement : réancrer la carrière de Beethoven dans la société viennoise de la fin du XVIII^e siècle et sa division en classes ; déconstruire le mythe du génie propulsé au sommet de l'histoire par la seule force de ses considérables talents, dont l'aveuglante évidence suffirait à expliquer la réussite du grand homme et l'admiration des connaisseurs, puis des foules.

23 - Le compte rendu de Tia DeNora est paru dans *The Sociological Review*, 42-3, 1994, pp. 588-589.

24 - WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Paris, Jean-Claude Lattès, [1977] 1979.

Les acteurs principaux du récit sont, comme chez Hauser, Elias et Adorno, des macro-acteurs – des classes et fractions de classe, dont certaines figures de mécènes, si individualisables soient-elles, ne sont que les représentants –, et la trame théorique, une explication matérialiste-déterministe, est à peu près la même que chez les devanciers, mais nourrie cette fois d'un matériau empirique autrement plus fourni. La nouvelle densité empirique, T. DeNora la doit très largement aux travaux de deux consœurs, Julia V. Moore et Mary S. Morrow²⁵, qui sont si abondamment citées et mobilisées que l'ouvrage pourrait apparaître comme une production collective, n'était la responsabilité finale de l'auteur signataire quant à la cohérence interprétative d'ensemble.

Les travaux exploités par T. DeNora la conduisent à rejeter l'argument d'un Beethoven instrument de l'émancipation de la bourgeoisie, et à souligner que pour tout ce qui concerne la première partie de la carrière du compositeur, qui est la plus décisive pour asseoir sa réputation et sa position à Vienne, c'est en réalité l'aristocratie viennoise d'ancienne lignée qui fournit les soutiens principaux. L'argument s'établit ainsi. Les vieilles structures de mécénat (chapelles privées employant des musiciens permanents) tombent en désuétude ; une nouvelle demande musicale commence à s'exprimer dans les rangs de la classe moyenne supérieure et de l'aristocratie fraîchement anoblie ; les musiciens, eux, cherchent à développer un marché de concerts publics et privés, de prestations et de productions éditées pour financer leur indépendance, depuis que la formule et la quantité d'emploi permanent se sont amenuisées. Dans ce décor, le ressort de l'intrigue est celui d'une double dynamique de concurrence : celle qui a lieu entre fractions sociales pour conserver ou modifier le leadership sur la vie musicale – sachant, mais c'est un postulat fonctionnaliste par définition invérifiable, que la musique est un enjeu social majeur pour asseoir la domination sociale des groupes en concurrence, bref une arme de lutte sociale –, et, du côté des musiciens, la concurrence pour le succès et la conquête de positions dominantes, et/ou sûres, sur un marché fortement déséquilibré, l'offre de talents étant très supérieure à ce que la demande solvable peut assurer en termes non point d'engagements ponctuels, mais de carrières tissées au gré de tels engagements – c'est la nouvelle donne des carrières indépendantes. Le dénouement – provisoire, s'agissant d'une séquence de quelque vingt années d'histoire viennoise – est la sauvegarde par l'ancienne aristocratie, au reste nullement déclinante économiquement, de son contrôle sur la vie musicale, moyennant la promotion de l'idéologie de la « grande musique », de la « musique sérieuse de grand genre », accessible aux plus solidement et anciennement cultivés, et incarnée dans l'exigeante puissance créatrice de Beethoven. Les bourgeois peuvent certes chercher à concurrencer l'aristocratie sur le terrain des actes de patronage – financement de concerts privés liés à l'organisation de salons, organisation de concerts publics ou abonnements aux concerts publics –, mais sont vaincus sur le terrain

25 - JULIA V. MOORE, *Beethoven and Musical Economics*, Ph.D., University of Urbana Champaign, 1987 ; MARY S. MORROW, *Concert Life in Haydn's Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, New York, Pendragon Press, 1989.

symbolique, puisque le prestige de la musique la plus haute va à ceux-là seuls qui savent la comprendre et la soutenir le plus vigoureusement, les aristocrates.

Que devient le talent beethovenien dans un tel cadre d'analyse ? Loin d'apparaître comme une incarnation solitaire et spontanée de la puissance productrice de la nature (détermination kantienne puis romantique du génie), le talent d'un artiste n'est rien sans les ressources que lui fournissent partenaires, mécènes, professionnels du marché musical, membres d'un réseau d'acteurs sociaux qui, tous, entretiennent des relations d'interdépendance et de contrôle, collusoirement ou concurrentiellement, et qui investissent dans l'artiste. Plus précisément, le raisonnement de T. DeNora se fonde sur deux arguments. D'une part, à talent égal, le compositeur qui dispose du plus gros capital social prend l'avantage (argument censé valoir pour tout contexte). D'autre part, le compositeur le mieux préparé à occuper la position directement accordée avec l'idéologie et l'attente des dominants prend l'avantage (argument propre au contexte viennois où prévalent la valeur canonique de musique sérieuse et l'idéologie de la « grande musique »). Examinons-les successivement.

L'égalisation des chances comme « Gedankenexperiment »

Idéalement, il faudrait pouvoir placer deux artistes, ici deux compositeurs, sur une même ligne de départ, et, pour étalonner l'influence du système de relations qui structure les chances de carrière, mesurer si, à compétences artistiques égales, le plus doté en ressources sociales ira plus vite et plus loin dans la réussite et/ou dans l'innovation. La preuve est évidemment en toute rigueur introuvable, mais l'expérience de pensée paraît toujours possible, par exemple à travers la comparaison faite par T. DeNora entre les carrières de Beethoven et de Dussek. Cette opération d'égalisation des caractéristiques artistiques des deux hommes, qui est pourtant un coup de force analytique majeur, se fait ici de façon tout à fait anodine :

L'importance que joua cet entourage social pour sa carrière [celle de Beethoven] (et pour le contenu de ses œuvres) apparaît très clairement lorsqu'on le compare avec Jan Ladislav Dussek, compositeur dont la carrière et le style, dans les années 1790 et au début des années 1800, ressemblaient beaucoup à ceux de Beethoven²⁶.

Ailleurs, l'opération consiste à fonder l'expérience de pensée fictivement égalisatrice sur le contrôle d'un autre facteur, la formation dispensée par Haydn à un ensemble de compositeurs, parmi lesquels Beethoven : à situation équivalente – celle d'un apprentissage auprès de Haydn, à la fois pédagogue et créateur vivant le plus réputé en Europe et apte à parrainer de jeunes talents –, qu'est-ce qui fait la différence entre un Neukomm ou un Lessel, pourtant réputés meilleurs élèves

(selon Griesinger, biographe de Haydn qui rapportait les propos de ce dernier²⁷), et un Beethoven? La réponse est encore : le capital social, mais cette fois celui qu'avant même d'arriver à Vienne, Beethoven avait déjà accumulé à Bonn, depuis sa naissance et à la cour, grâce à la protection du comte Waldstein notamment.

Mais l'économie du capital social, telle que l'invente T. DeNora, oblige à camper un acteur double : programmé à réussir, selon une pente ultra déterministe (l'origine sociale fournit l'équipement capitalistique requis, la comparaison avec d'autres compositeurs moins dotés et moins accomplis produisant l'équivalent d'une relation de causalité), mais aussi ambitieux et calculateur, selon une interprétation stratégiste du comportement, voire du profil psychologique de Beethoven, puisqu'« il s'avère qu'au plan stratégique, Beethoven savait très bien comment s'imposer en tant que musicien "important"²⁸ ». L'argumentation suppose au passage que les causes premières sont toujours plus déterminantes : le poids du capital social d'origine pèsera toujours plus lourd que le capital de réputation éventuellement acquis dans la période d'apprentissage et de professionnalisation, ce qui veut dire soit que l'on dispose d'une métrique commune pour mesurer le poids relatif des facteurs de la réussite soit que les conditions initiales orientent tout, en structurant toutes les expériences, apprentissages, comportements ultérieurs (ce qui consonne avec l'idée de « programmation de la réussite »).

Le raisonnement « toutes choses étant égales par ailleurs », censé révéler l'effet propre du capital de relations sociales de l'artiste, est généralisé ainsi :

On peut se demander si un autre compositeur, une fois « plongé » dans le réseau de mécénat qui entourait Beethoven, aurait atteint les mêmes succès (historiquement sans précédents) que lui. Il faut rappeler à ce propos que Beethoven n'était pas un objet passif autour duquel des mécènes construisaient une aura de grandeur. Sa position au début du XIX^e siècle et plus tard dépendit aussi étroitement de ce qu'il entreprit lui-même au plan aussi bien musical que social. Cela ne signifie pas qu'aucun autre compositeur n'était alors capable de capitaliser une telle réputation. Certains, à mon avis, étaient mieux placés (ou doués) que d'autres pour y parvenir (Gelinek moins que Wölffl ou Dussek, par exemple). Il est intéressant de se demander quels jugements nous porterions aujourd'hui si un autre compositeur avait été intégré dans le même réseau de soutien que Beethoven²⁹.

La conduite d'un tel raisonnement court le risque d'être totalement circulaire : pour prendre à rebours le biais de rétrospection qui peut conduire les analystes inconscients de l'historicité des valeurs artistiques à projeter sur le contexte de l'époque et sur les comportements des acteurs contemporains du génie les hiérarchies évaluatives qui ne se sont décantées et stabilisées que progressivement, et assurément jamais avec la netteté séparatrice qui prévaut aujourd'hui, la déconstruction relativiste invoque les divergences évaluatives et l'instabilité des

27 - Voir MARC VIGNAL, *Joseph Haydn. Autobiographie. Premières biographies*, Paris, Flammarion, 1997, cité dans T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, p. 154.

28 - T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, p. 163.

29 - *Ibid.*, p. 208.

classements de l'époque, et en tire la conclusion hypothétiquement audacieuse que les talents pourraient bien avoir été très proches, mais que les destins ont été socialement façonnés pour diverger fatalement.

Pourtant, les preuves de l'exceptionnelle réputation de Beethoven dans le monde de ses contemporains, à Vienne puis dans toute l'Europe, sont surabondantes, et ce sans qu'on ait à violer la chronologie de la reconnaissance du talent du compositeur³⁰. Si l'on veut alors maintenir l'argument de forces sociales de différenciation des destins de créateurs dotés, par hypothèse, de compétences artistiques initialement proches ou équivalentes, on pourrait ici imaginer une autre explication que l'approximation littéraire d'un raisonnement probabiliste, un modèle plus cohérent tel celui mis en œuvre par l'économiste Sherwin Rosen pour chercher à expliquer le phénomène des « superstars » en art, et notamment en musique³¹ : une très faible différence de talent entre des artistes, pourvu qu'elle soit perçue comme telle par les consommateurs de culture, suffira à concentrer sur celui qui est jugé un peu plus talentueux l'essentiel de la demande et donc à lui procurer une réputation très supérieure à ce que peut être son avantage réel en valeur artistique. Mais deux conditions sont requises pour que ce modèle ait un réel pouvoir analytique : il faut admettre une différence perceptible de talent, et il faut concevoir l'espace de concurrence comme un marché, avec la mobilité des opinions et des évaluations qui en dérive. Or sur ces deux points, l'analyse constructionniste est défailante.

À l'abstraction statique d'une expérience de pensée égalisant fictivement des talents, on doit préférer un raisonnement dynamique montrant comment des talents initialement perçus comme faibles peuvent donner lieu non seulement à une polarisation bien plus inégalitaire des préférences et des investissements sociaux de mécénat, mais encore à une différenciation croissante des carrières de deux artistes originellement proches. C'est alors un mécanisme d'auto-renforcement qui fait se développer beaucoup plus rapidement et plus largement le talent de celui qui peut rencontrer des occasions variées d'apprentissage et de mise à l'épreuve de ses capacités, grâce à l'importance et à la variété des commandes et des formes de diffusion de ses œuvres, et grâce aux formes de réassurance sociale et psychologique de soi que procure l'accroissement de la réputation.

Peut-on, par ailleurs, concevoir le monde où Beethoven évolue à Vienne comme un marché concurrentiel ? Et peut-on, corrélativement, doter les acteurs de ce marché des attributs classiquement attachés à ce qu'est le comportement de marché (conscience, choix pleinement informé et rationnel, comportement stratégique) ? Tous les auteurs, et DeNora parmi les plus récents, qui ont étudié de près la vie musicale à Vienne au tournant du XVIII^e siècle s'accordent pour diagnostiquer une situation de transition pendant laquelle deux formes d'organisation se superposent ou s'enchevêtrent : d'une part, le mécénat et la diffusion privée dans des

30 - Voir MAYNARD SOLOMON, *Beethoven*, Paris, Jean-Claude Lattès, [1977] 1985 ; BARRY COOPER, *Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

31 - SHERWIN ROSEN, « The Economics of Superstars », *American Economic Review*, 75, 1981, pp. 845-858.

salons contrôlés par les puissants ; d'autre part, l'émergence graduelle d'un marché concurrentiel des concerts publics et des emplois d'instrumentiste et d'enseignant alloués au gré des engagements ponctuels, dans un contexte de demande croissante de spectacles, de pratique amateur et de formation à la pratique, qui favorise la professionnalisation indépendante des artistes et l'essor de l'édition comme de la facture instrumentale. L'hypothèse d'un chevauchement des deux systèmes conduit d'ailleurs T. DeNora à adopter à l'égard de l'idée même de concurrence des appréciations très dissonantes : tantôt la concurrence est invoquée pour suggérer qu'un nouveau monde de mécénat est né, perméable aux fluctuations des réputations des musiciens circulant sur un marché largement dépourvu d'emplois stables ; tantôt la réputation procurée à certains artistes par le jeu de cette mise en concurrence est décrite comme un moyen arbitraire d'étouffer la concurrence, par le verrouillage des réseaux de mécénat : c'est la thèse du contrôle idéalement efficace, qui tire le meilleur parti des ressources des deux systèmes³².

L'analyse de ces deux systèmes, de leurs interactions, et de leurs interdépendances, avec les conflits et les transformations réciproques qu'elles provoquent, crée une difficulté majeure : soit les catégories et les modèles employés sont les mêmes pour l'étude des deux systèmes et de leurs acteurs, soit ils diffèrent précisément et systématiquement selon des critères théoriques qu'il faut énoncer. Il peut être tentant, par exemple, de comparer la recherche et l'allocation des soutiens de mécénat à un marché concurrentiel, à la manière dont on a pu comparer l'allocation des aides publiques à la culture dans les démocraties de la seconde moitié du XX^e siècle à un système de concurrence identifiable à une forme – imparfaite – de marché concurrentiel³³. Mais il faut alors mettre en cohérence les composantes du raisonnement analogique et notamment doter les acteurs des arguments de comportement correspondants : recherche consciente et systématique de solutions procurant un avantage concurrentiel, capacité stratégique et manœuvrière de gestion des relations sociales, habileté négociatrice, comportement optimisateur. Et il faut appliquer ces catégories à l'analyse du comportement de tous les acteurs – mécènes, publics, artistes, professionnels du marché musical – ou, sinon, justifier les modulations du raisonnement.

L'une des décisions les plus redoutables impliquées par cette posture d'analyse porte sur la fusion ou sur la dissociation à opérer entre les comportements de l'artiste qui caractérisent son travail créateur et ceux qui gouvernent la gestion sociale et économique de sa carrière et des relations avec tous « les autrui » avec qui il a affaire ou est en affaire. L'artiste peut-il être inspiré et libre de la conscience obsédante de ses intérêts d'un côté, stratège et entrepreneur de l'autre ? De fait, le livre de T. DeNora fourmille de palinodies et de dénégations. Tantôt Beethoven

32 - T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, pp. 97-98.

33 - PAUL DIMAGGIO, « State Expansion and Organizational Fields », in R. H. HALL et R. E. QUINN (éds), *Organizational Theory and Public Policy*, Londres, Sage Focus Edition, 1983, pp. 147-161 ; PHILIPPE URFALINO, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, 39, 1989, pp. 81-109 ; JOËLLE FARCHY et DOMINIQUE SAGOT-DUVAUROUX, *Économie des politiques culturelles*, Paris, PUF, 1994.

est présenté comme un « entrepreneur social », un manipulateur habile à renégocier les relations traditionnelles entre le compositeur et le mécène, voire « un pionnier de l'utilisation des tactiques commerciales en musique ». Le comportement de Beethoven acquiert alors la consistance surprenante d'un innovateur quasi schumpeterien, bien décidé, d'emblée, à se procurer par tous les moyens le contrôle sur son indépendance propre à lui assurer une prise de risque esthétique : utilisation stratégique de la relation avec Haydn selon un schéma supérieurement calculateur de docilité puis d'affranchissement³⁴, éloge ou publication d'œuvres de Bach pour se grandir lui-même, fausse prétention à la noblesse (fondée sur l'ambiguïté de la particule de son nom : van Beethoven) exploitée jusqu'à la découverte de la supercherie, afin de « renégocier son statut vis-à-vis de ses mécènes » et d'« innover au plan social », manipulation des éditeurs candidats à la publication de ses œuvres nouvelles, bizarreries comportementales déroutantes. Tantôt de prudentes corrections sont apportées à cet emportement démonstratif :

Insister sur la représentation de son talent ne signifie nullement dépeindre Beethoven et ses partisans comme des promoteurs fort habiles de son image, décidés dès le départ à lancer son art sur le marché. Nous n'interprétons pas la situation aussi cyniquement, pas plus que nous ne pensons que Beethoven et ses mécènes propulsaient sur le marché un « produit fini », ce qui reviendrait à simplifier à l'extrême le processus social complexe décrit jusqu'ici, et à ne tenir aucun compte de l'interaction, au fil du temps, des activités artistiques de Beethoven en personne, de l'idée qu'il se faisait de lui-même, et de la construction d'un environnement qui lui soit favorable³⁵.

On peut souscrire aisément à une vision processuelle de la dynamique d'une carrière, et au constat scientifiquement modeste qu'« à l'époque, ce talent se construit dans le temps et dans l'espace par accumulation progressive, de façon très pratique et assez quelconque, sans que rien n'ait été entièrement programmé ni planifié à l'avance³⁶ ». Mais comment comprendre alors que plus haut dans l'ouvrage, l'inverse ait été avancé, après les concessions rituelles à l'anti-réductionnisme :

34 - La complexité des relations d'apprentissage dans le monde de la création artistique produit très couramment les situations de double *bind* : l'élève doit s'affairer à bénéficier des compétences de plus savant que lui en acceptant l'autorité du maître, mais s'efforcer aussi de ne pas se laisser stériliser par le pouvoir d'inculcation de celui-ci. De son côté, le maître soit forme des disciples à son image et n'y voit que des répliques imparfaites de son génie, ou des instruments de propagation de sa réputation, soit enseigne l'insoumission parce qu'il sait que l'originalité créatrice ne s'enseigne pas, et/ou parce qu'il s'impatiente de la vampirisation possible par l'apprenti de ses idées et inventions personnelles. Voir, à ce sujet, PIERRE-MICHEL MENGER, « La formation du compositeur : l'apprentissage de la singularité et les pouvoirs de l'établissement », in A. BONGRAIN et Y. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995*, Paris, Buchet/Chastel, 1996, pp. 321-343.

35 - T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, p. 265.

36 - *Ibid.*, pp. 265-266.

On ne saurait évidemment attribuer les succès de Beethoven à ses seules relations. Reste que sa carrière fut plus ou moins « programmée » au départ, et que, sans cette sécurité, il n'aurait jamais développé le talent unique et imposant que l'on sait ; c'est parce qu'il pouvait se le permettre socialement que Beethoven prit des risques sur le plan artistique³⁷.

La grande musique comme idéologie et stratégie

Les contradictions et les indécisions que nous avons décelées chez T. DeNora pointent vers des difficultés qui, à des degrés plus ou moins élevés de contrôle épistémologique, sont présentes dans nombre de travaux historiques ou sociologiques qui s'emploient à épaissir socialement l'artiste novateur pour faire non point seulement l'analyse d'un talent exceptionnel, mais, à travers lui, celle d'un basculement d'un régime de création dans un autre dont l'artiste serait le héros. Elias, en situant Mozart dans une époque de transition, comme T. DeNora le fait elle-même pour Beethoven, transpose dans le registre explicite de l'ambivalence et du dédoublement identitaire ce qui est contradiction ou flottement dans l'interprétation du cas de Beethoven produite par T. DeNora. Mozart apparaît ainsi transgressif et soumis, révolté et avide de reconnaissance de la part des puissants, supérieurement conscient de son talent et des moyens de lutter contre le système qui le bride, et attaché, par son imagination musicale et sa conscience artistique, au goût de cette société traditionnelle. Mais la loi générale dans laquelle Elias finit néanmoins par enfermer et par affadir une thèse plus suggestive qu'étayée, reste assez banalement mécaniste et substitue au génie, incarnation suprême d'une époque, le pouvoir fécondant des périodes de transition, où « les grandes créations naissent toujours de la dynamique conflictuelle entre les normes des anciennes couches dominantes sur le déclin et celles des nouvelles couches montantes³⁸ ». Qui ira produire le découpage périodisateur qui pourrait valider cette loi pour un ensemble significatif de grandes créations et de configurations sociales correspondantes, dûment spécifiées ?

Dans un autre contexte et pour un autre art, la peinture hollandaise du XVII^e siècle, Svetlana Alpers a fait coïncider la carrière de Rembrandt avec les ressources que l'artiste pouvait tirer du système émergent du marché de l'art pour s'affranchir du mécénat et imposer ses conceptions et son autonomie³⁹. Rembrandt devient ainsi le stratège d'une nouvelle économie marchande des biens culturels où l'artiste vit à crédit et paie ses dettes en œuvres d'art, de sorte que ni la facture ni le degré d'achèvement des œuvres n'échappent à son contrôle.

37 - *Ibid.*, p. 112.

38 - N. ELIAS, *Mozart...*, *op. cit.*, p. 19.

39 - SVETLANA ALPERS, *L'atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard, [1988] 1991.

Les problèmes d'une chronique socio-historique surviennent quand sont superposés deux modèles d'analyse : l'un stratégique, l'autre structural-déterministe. C'est que, dans le premier, une sociologie des acteurs et des réseaux d'acteurs conduit à incarner les forces sociales dans des individus précis, et à les doter d'intentionnalité, de capacité d'action, dès lors qu'il s'agit de saisir des épisodes d'interaction avec le compositeur – négociations, demandes, conflits, échanges d'honneurs, dédicaces – tels qu'ils peuvent être attestés par les documents dont on dispose. T. DeNora nous rappelle ainsi le rôle clé joué dans la propagation du canon esthétique de la grande musique par Van Swieten, qui n'appartient précisément pas à l'aristocratie de vieille souche et qui constitue une personnalité plus complexe que le pur représentant d'une fraction au demeurant inférieure en statut à celle dont il est supposé être l'un des plus sûrs guides culturels. Mais dans le second modèle, ces acteurs ne sont plus que des incarnations substituables de macro-acteurs, des représentants de leur classe ou de leur fraction de classe, et la configuration des relations tout comme les raisons du comportement perdent leurs déterminations contextuelles particulières. À l'évidence, il est plus aisé de manier ce second registre d'analyse, qui opère à un haut degré de généralité, que de prendre le risque de vérifier, à un prix parfois exorbitant d'enquête empirique, si les acteurs sont bien les incarnations réalistes des classes qu'ils représentent.

La thèse à démontrer sur cette base macro-sociologique peut être résumée ainsi : le déclin de l'autorité aristocratique sur la sphère culturelle est, à long terme, rendu irrésistible par la double dynamique du renforcement des classes moyennes et par la professionnalisation des musiciens recherchant dans l'organisation et l'expansion du marché musical le moyen d'une plus grande indépendance sociale et économique et d'une capacité d'innovation accordée à la nécessité de faire croître et de diversifier leurs activités. Pour empêcher l'érosion de leur influence, les aristocrates s'emploient à modifier les catégories esthétiquement et socialement classantes de la production et de la consommation musicale, afin de conserver un contrôle monopolistique sur une sphère inaccessible aux amateurs dépourvus de culture, bref afin de recréer une distance avec les classes concurrentes en leur faisant reconnaître et avaliser la nouvelle hiérarchie des valeurs, qui fait de Beethoven le parangon de la grande musique, complexe, savante et puissamment expressive, dans la lignée de Haydn et, dans une moindre mesure, de Mozart. Ce qui conduit à ce condensé de luttes entre macro-acteurs stratégiques :

Après avoir constaté que la cour cessait de soutenir la musique instrumentale, la haute aristocratie relativisa tout naturellement ses efforts en ce domaine pour lui ravir sa position de plus prestigieux mécène musical, mais en même temps, l'entrée dans la vie musicale de la petite aristocratie et des classes moyennes obligea la grande noblesse, dans la mesure où elle voulait conserver en la matière sa position en flèche, à susciter de nouvelles formes de musique et à s'en réserver l'exclusivité⁴⁰.

La thèse est simple, syllogistiquement fonctionnaliste⁴¹, en dépit des dénégations⁴². Le registre est clairement celui de l'analyse stratégique, comme l'attestent de multiples énoncés jonglant avec le lexique de la poursuite délibérée, « consciente ou non », de ses intérêts par la classe des aristocrates, et comme l'énonce, dans le bilan conclusif du livre, ce raccourci éloquent : « Beethoven réussit parce que fut édifié un réseau complexe *destiné à faire naître et reconnaître son talent*⁴³. » Nous ne sommes pas très loin de la thèse de la conspiration et de l'instrumentalisation délibérée de l'art par un groupe social supposé homogène, pleinement rationnel, suprêmement calculateur et habilement détecteur de talents.

L'approche sociologique de l'art devrait conduire à des pesées plus différenciées : le recours à l'enquête historique sur sources documentaires permet de caractériser les soutiens les plus actifs à Beethoven selon leur identité sociale, mais n'autorise assurément pas à faire de ceux-ci les acteurs par délégation de toute la fraction de l'aristocratie identifiée, puisque la préférence pour Beethoven est loin d'être partagée par tous les membres de celle-ci. De fait, deux lexiques d'analyse jouent fréquemment l'un contre l'autre dans les analyses socio-historiques, comme nous l'indiquions plus haut : celui, micro-sociologique, de la mobilisation et des réseaux de soutien, et celui, macro-sociologique, des classes sociales saisies comme entités homogènes et collectivement agissantes. T. DeNora emploie les deux lexiques, transformant ainsi la variable d'identification qu'est la position sociale, telle qu'elle doit entrer dans un modèle explicatif, au titre de variable, en acteur historique contrôlant un système social. Or, dans les réseaux qu'elle décrit, le nombre de participants directement agissants est particulièrement restreint : Charles Rosen a beau jeu d'observer que toute l'aristocratie viennoise n'est pas derrière Beethoven à s'enticher de musique difficile et d'œuvres « *durchkomponiert* »⁴⁴.

41 - Le raisonnement syllogistique peut être reconstitué ainsi : 1) la musique est un véritable enjeu de concurrence sociale et donc un puissant outil de contrôle social ; 2) qui contrôle la hiérarchie des valeurs contrôle la sphère musicale ; 3) les aristocrates trouvent en Beethoven le compositeur idéalement utilisable pour imposer la hiérarchie idéologiquement et esthétiquement la plus favorable, celle de la grande musique ; 4) la célébration de Beethoven est un instrument de contrôle social.

42 - La précaution avancée pour parer à l'accusation d'assimilation fonctionnaliste d'une classe à un acteur stratège est pour le moins labyrinthique et palindromique : « *Aucun témoignage explicite* ne permet d'affirmer que les aristocrates estimèrent leur autorité traditionnelle menacée [...]. Mais en vertu de quoi cela aurait-il pu être le cas ? Cette entreprise aristocratique *eut beau ne découler d'aucune volonté stratégique*, ses conséquences sociales – la structuration de groupes définis par leur statut – sont indéniables. Estimer que la noblesse était capable d'avoir une vue aussi objective de sa propre situation revient à lui attribuer des qualités de réflexion qu'elle ne possédait sûrement pas. *Il vaut cependant la peine de s'interroger sur le contexte culturel du mécénat aristocratique, et de se demander dans quelle mesure cette esthétique aristocratique possédait une dimension stratégique* », T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, pp. 86-87 (souligné par nous).

43 - *Ibid.*, p. 265 (souligné par nous).

44 - CHARLES ROSEN, « Did Beethoven Have all the Luck? », *The New York Review*, 14, 1996, pp. 57-63 (repris dans *Id.*, *Critical Entertainments*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, pp. 105-123).

Entre bourgeois et aristocrates, Beethoven musicien parmi ses pairs

Beethoven, produit en partie incontrôlable de l'émancipation bourgeoise, ou protégé des aristocrates viennois qui s'assurent un leadership en soutenant un musicien exceptionnellement talentueux ? Mais devons-nous nous contenter de balancer entre les arguments d'Adorno (et, dans des versions plus mécanistes, de Hauser ou de Raynor⁴⁵) et ceux de la sociologie constructionniste de T. DeNora ?

Tout comme Ernst Gombrich ou Millard Meiss récusaient les analyses déterministes qui placent le style et les réussites de tel peintre ou école de peinture sous la dépendance causale de facteurs sociaux réduits à la position de classe des commanditaires⁴⁶, C. Rosen a, dans une critique en règle de l'ouvrage de T. DeNora, élevé une série d'objections fortes⁴⁷. Deux ont pour notre propos une portée particulière : la complexité des relations entre les artistes et les mécènes aristocrates ; l'oubli d'une catégorie décisive d'acteurs dans l'analyse des réseaux d'influence et de contrôle de la vie musicale, les musiciens professionnels eux-mêmes.

On trouve dans le comportement de Beethoven à l'égard de ses mécènes un composé instable de demande de protection et de refus de se subordonner, au nom de l'auto-affirmation de l'artiste et de la supériorité du talent sur la fortune liée au statut hérité. Les formes de dénégation de la relation subordonnante de protection que pointe la chronique des incartades de Beethoven à l'égard du grand monde figurent au répertoire connu et commenté des manifestations du tempérament génialement insoumis à l'autorité depuis Michel-Ange. En réalité, souligne C. Rosen :

La relation qu'entretiennent le grand art classique et l'artiste génial avec une société aristocratique est très complexe : le génie de l'artiste est un trophée pour la cour qui l'emploie, mais c'est aussi une protestation et une entreprise de sapes à l'égard de l'autorité qui finance l'art. [...] Le choc de l'effarouchement et de l'indignation puis la fascination étaient la base de la réputation de Beethoven⁴⁸.

Ces traits ne signalent pas seulement une marge de tolérance des puissants à l'égard des idiosyncrasies du génie, sur fond de contrôle subordonnant de celui-ci

45 - A. HAUSER, *The Social History of Art*, op. cit. ; HENRY RAYNOR, *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*, Londres, Barrie & Jenkins, 1972.

46 - ERNST GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon Press, 1963 ; Millard Meiss, compte rendu de l'ouvrage de F. ANTAL, *Florentine Painting...*, op. cit., *The Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 143-150.

47 - C. ROSEN, « Did Beethoven... », art. cit.

48 - *Ibid.*, pp. 58-59 et p. 61.

par un pouvoir social nullement décontenancé. Ils ont à voir avec les caractéristiques particulières du talent beethovenien, cette combinaison d'« originalité choquante et même alarmante de l'improvisation et de la composition et de style d'exécution virtuose, brillant et impérieux⁴⁹ ».

Dans sa préface au livre de T. DeNora, le musicologue Robbins Landon ne s'embarrasse pas de subtiles modélisations sociologiques : pour lui, Beethoven fit un usage très pragmatique de la sécurité financière que lui offrait sans contreparties la noblesse viennoise et en profita pour apprendre à libérer son art de tout confinement : « Ayant en quelque sorte été mis en piste, Beethoven était libre de faire évoluer son talent. Son esprit prit bientôt son envol. [...] Avec l'*Eroica*, il quitta l'univers brillant des salons viennois du XVIII^e siècle et se retrouva soudain dans un monde bien à lui : violent, rhapsodique, explosif⁵⁰. »

Prolongeons l'analyse de C. Rosen. Trois complexités au moins perturbent le schéma qui fait de la réussite artistique le véritable « produit » d'un travail collectif de mobilisation et de construction sociales : le ressort causal défailant que recèle la lecture déterministe de l'histoire sociale ; la combinaison de rôles et de ressources, avec les relations d'interdépendance qui s'y attachent ; la mobilisation d'un réseau d'acteurs plus hétérogène que ne le présume la lutte de concurrence entre macro-acteurs sociaux.

Que signifie pour un artiste accumuler et mobiliser du capital social, et dans quel sens la relation de causalité agit-elle ? Est-ce en raison de ses talents, musicaux et autres, que le compositeur gagne la faveur de protecteurs puissants et s'assure une réputation par un mécanisme classique d'auto-renforcement de la réussite – le succès appelle les soutiens qui renforcent la probabilité de réussir ? Ou est-ce en raison de son capital initial de relations que le compositeur bénéficie de soutiens qui élèvent ensuite le niveau d'exigence à son égard et le conduisent à développer des talents dont il ne pouvait pas se savoir doté avant de les forger à l'épreuve des incertitudes et des apprentissages du travail créateur ?

Ce genre de questions semble désigner l'ultime fondement d'un raisonnement causal déterministe, dans la tentative d'explication du talent d'exception : la réponse en termes de « premier moteur » est évidemment introuvable, parce que la question est mal posée. Les interactions entre les facteurs de la réussite sont suffisamment complexes pour que toute forme de linéarisation de la causalité, aussi rassurante soit-elle, ait à rejoindre le magasin des légendes.

Les biographes de Beethoven⁵¹, tout en recensant, pour chacune des activités, les particularités remarquables ou étranges de ses façons de faire (interprète fougueux, pédagogue ombrageux, etc.), soulignent, en effet, une amplitude croissante de la diversité des sources de contrôle possible de l'artiste sur sa carrière ascendante, en même temps qu'une sécurité accrue dans la négociation de l'indépendance vis-à-vis des mécènes.

49 - *Ibid.*, p. 61.

50 - H. C. ROBBINS LANDON, « Préface », in T. DENORA, *Beethoven...*, *op. cit.*, p. 11.

51 - M. SOLOMON, *Beethoven*, *op. cit.* ; B. COOPER, *Beethoven*, *op. cit.* ; *Id.* (dir.), *Dictionnaire Beethoven*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1991.

Cet enchevêtrement de mécénat et d'activisme entrepreneurial n'en finit pas de déjouer les schémas traditionnels. D'un côté, un Beethoven volontiers enclin à se considérer mal loti, en proie aux difficultés financières, se supposant de gros besoins alors que son mode de vie très simple et progressivement négligé paraît exiger peu. De l'autre, des mécènes disposés à lui attribuer une rente pluriannuelle sans contrepartie, à lui commander des œuvres, à s'entremettre pour favoriser des concerts privés, à contribuer au succès de ses concerts publics à bénéfice. Et, au-delà de ses relations bilatérales de mécénat, le réseau progressivement tissé de tous les professionnels du monde musical qui entrent en affaires avec Beethoven, et y mettent le prix, et un flux continu de transactions et de cessions de droits sur l'édition ou sur la diffusion de tel ou tel ensemble d'œuvres à l'échelon national ou international⁵². Il est alors beaucoup plus difficile de réduire le cours de l'activité d'un compositeur, avec ses contraintes et ses marges d'incertitude, à une formule simple, à un principe d'organisation dont les termes varieraient peu dans le temps.

L'un des indices de cette complexité touche à ce qui relève habituellement de la sociographie de la vie d'artiste, les ressources que se procure le créateur. Mais elles ne sont que le résultat comptable d'un ensemble de transactions diversement négociées et tarifées et d'une combinaison d'activités et de rôles professionnels. Sont impliqués tout à la fois des arbitrages entre niveau de gain, degré de contrainte dans l'exécution du travail, temps conservé pour soi et dimensions non-monétaires positives et négatives de l'acte de travail, et l'établissement de relations avec diverses catégories de partenaires au fil de ces transactions, avec pour enjeu permanent le degré de contrôle que chacun cherche à obtenir sur le cours de son activité. Or les carrières de Mozart, et plus encore de Beethoven, se construisent, à la fin du XVIII^e siècle, sur des tentatives inégalement réussies de diversification et de combinaison des ressources et des rôles professionnels (d'interprète, de compositeur négociant ses commandes et ses droits de publication, de pédagogue, d'organisateur de concerts pour promouvoir ses œuvres, de conseiller occasionnel de tel éditeur ou facteur d'instrument, etc.) : il est manifeste que Beethoven a obtenu de cette combinaison de rôles, mouvante dans le temps de sa carrière, tout à la fois des occasions multiples d'établir rapidement sa réputation – le cœur de cette diversité étant, au départ, par exemple, les bénéfices croisés de la double activité

52 - L'incertitude de sa situation matérielle à laquelle Beethoven se considérait chroniquement confronté a plusieurs significations : elle exprime un comportement d'inquiétude obsessionnelle, des variations de fortune liées à ses propres difficultés créatrices, des effets de conjoncture (l'impact de l'inflation sur le niveau de ses revenus), mais elle exprime aussi la corrélation entre l'effort créateur, plus ou moins fécond, la réputation, qui stimule la demande et la cote de l'artiste, et l'assise matérielle de l'activité indépendante. Dans une économie de cessions de droits, de commandes rémunératrices et de concerts à bénéfices, la valorisation économique de l'œuvre en devenir revient à indexer l'acte créateur sur des grandeurs fluctuantes et négociables en des transactions dont les termes sont chaque fois spécifiques. À l'inverse, dans une économie de rente, comme celle qu'aménage provisoirement, et partiellement, le soutien financier, à Vienne, de trois princes en 1809, la réputation procure à Beethoven un flux de revenus indépendant de la productivité et de l'intensité, mesurée à tout instant, de la demande.

de pianiste virtuose et de créateur puissamment original – et de tisser des liens de nature différente avec les milieux musicaux, les mécènes, les professionnels du marché musical. Ces combinaisons de rôles ne sont assurément pas une singularité de la carrière de Beethoven, mais elles permettent de mieux comprendre comment sont composées les formules de l'indépendance professionnelle, ici dans une situation historique de double système d'organisation de la vie musicale.

Il serait hasardeux de corréliser ces formes bien connues de cumul de positions avec la capacité d'innovation esthétique ou avec la particularité historique d'un moment socialement significatif de la vie musicale. Ces jeux de positions multiples et leurs transformations caractérisent d'abord le système d'organisation des activités musicales et ses évolutions. Mais il importe d'observer que c'est par l'interdépendance des rôles et par l'ajustement des avantages que peut procurer leur combinaison que s'explique pour partie la vitesse de l'accumulation de réputation. Le capital réputationnel acquis (mais certes pas comme un acquis définitif) permet lui-même à l'artiste de gérer ensuite plus sûrement cette diversité d'activités pour en écarter les contraintes et s'assurer le contrôle relatif de sa carrière et de son environnement social et professionnel. En d'autres termes, les dédoublements professionnels n'ont pas les mêmes caractéristiques selon qu'ils sont dictés par les contraintes matérielles et les difficultés d'exercice de l'activité dite de « vocation » ou qu'ils accompagnent et expriment l'élargissement du pouvoir artistique du créateur réputé.

Doter l'aristocratie comme classe d'une intentionnalité et de comportements stratégiques destinés à lui permettre de maintenir le contrôle monopolistique sur la vie musicale dans une période de changements cumulatifs, c'est supposer que tous agissent de manière homogène, coordonnée et systématique, c'est déambuler, en d'autres termes, sur les bords du précipice fonctionnaliste où chutent les fresques qui assimilent une entité analytique à un acteur stratège parfaitement rationnel en finalité. Or, avons-nous souligné plus haut après C. Rosen, la mobilisation est restreinte et très inégale, au sein du groupe social concerné. Pour expliquer ce décalage, il nous manque deux autres pièces décisives du puzzle historique :

1. L'explication de l'engagement particulier des principaux mécènes de Beethoven, tels que le comte Waldstein (à Bonn), le prince Lichnowsky, l'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz, le prince Kinsky, le baron Van Swieten (à Vienne) n'est pas donnée. Ici, le raisonnement est semblable à celui qui cherche à tester l'influence du capital social sur la carrière de deux compositeurs d'égales capacités : à origine sociale comparable et à ressources équivalentes (et, ajoutera-t-on pour être scientifiquement crédible, à trajectoire individuelle comparable), pourquoi tel aristocrate s'engage-t-il à mécéner la musique sérieuse et pourquoi tel autre, qui lui est socialement équivalent, ne le fait-il pas ? L'analyse du réseau des alliances familiales et des relations sociales entre mécènes, telle qu'elle apparaît fugitivement chez T. DeNora, offre une piste dans une enquête assurément complexe, mais point hors de portée des historiens et socio-historiens⁵³.

53 - Le travail de JOHN F. PADGETT et CHRISTOPHER K. ANSELL, « Robust Action and the Rise of the Medici, 1400-1434 », *American Journal of Sociology*, 98-6, 1993, pp. 1259-1319, sur l'ascension des Médicis à Florence, offre un exemple saisissant de la portée

2. L'analyse du rôle actif qu'ont joué nombre de musiciens professionnels, par leur soutien direct à Beethoven (symétriquement à l'opposition d'autres musiciens et compositeurs hostiles), et par leur rôle de conseiller auprès des mécènes tenant salon et passant commande. C. Rosen souligne le rôle déterminant, et totalement négligé par la sociologue, de ces musiciens qui « conseillaient les quelques aristocrates qui financèrent Beethoven, en leur disant où mettre leur argent pour réaliser les meilleurs investissements culturels⁵⁴ ». C. Rosen insiste en outre sur le poids des cercles littéraires de poètes et de romanciers dans le soutien à Beethoven comme dans l'acclimatation de la musique comme grand art, l'œuvre instrumentale de Haydn ayant fourni un modèle internationalement célébré de grandeur culturelle. Il est par ailleurs tentant, comme le suggère C. Rosen, de voir aussi dans les valeurs de sérieux, de grandeur, de difficulté, un élément de rhétorique professionnelle destiné, comme nous l'apprend la sociologie des professions, à séparer une élite de praticiens revendiquant un savoir et une compétence supérieurs d'une base moins cultivée, occupée à des activités plus communes : le point d'histoire rappelé par C. Rosen – la première association syndicale de musiciens, fondée à Vienne au début des années 1780, refusait d'affilier les musiciens de danse – indique quelle ressource la qualification des niveaux de pratique peut offrir dans la concurrence professionnelle et dans la segmentation hiérarchisante qui accompagne l'expansion d'un marché professionnel. Le mécénat visible compose avec ce que Philippe Urfalino a appelé un mécénat caché, fondé sur les évaluations d'académies invisibles de professionnels, pairs, partenaires et concurrents⁵⁵.

Les recherches historiques sur les salons musicaux apportent de leur côté quantité de matériaux qui suggèrent qu'on peut y voir des organisations aux rôles multiples – sociaux, politiques, professionnels, esthétiques – pourvu qu'on les assimile à ce que Max Weber, parlant des cercles de fréquentation bourgeois, appelait des banques de crédit social. Il importe d'identifier, dans la « production » de ces salons, les succès (les paris et les investissements sur des talents artistiques rapidement, sinon durablement consacrés) comme les échecs (les choix malencontreux, qui jettent quelques vives lumières sur l'inégale clairvoyance des élites); et il convient d'analyser les formes de gestion de ces investissements dans le mécénat – gestion prudente, diversifiée, ou spécialisée – au long du cycle de vie de ces organisations particulières. C'est alors un espace de concurrence qui est révélé, interne aux salons, entre leurs membres ou les factions qui s'y affrontent, et entre salons; dans cet espace, les compositeurs et les interprètes s'assurent des revenus, des crédits symboliques, des appuis mondains et officiels, et négocient une partie de leur carrière publique : la concurrence est là pour les inciter à n'être jamais ni tout à fait dupes ni tout à fait insincères.

Les nouvelles formes d'organisation de la production et de la diffusion publique des œuvres, qui sont largement dépendantes des initiatives des musiciens

d'une analyse des réseaux sociaux qui insiste plutôt sur l'ambiguïté et l'hétérogénéité que sur la planification délibérée et purement intéressée des comportements.

54 - C. ROSEN, « Did Beethoven... », art. cit., p. 61.

55 - P. URFALINO, « Les politiques culturelles... », art. cit.

et de réseaux d'acteurs agissant de concert, ont pour caractéristique centrale de démultiplier les mécanismes de comparaison et de sélection qui structurent la concurrence pour la réussite. Sur quelles épreuves s'établit cette compétition? En lieu et place d'une analyse statique par la mobilisation de capitaux et par l'engagement d'investissements censés procurer un avantage durable dans la concurrence, nous concluons notre étude en dessinant les contours d'une analyse dynamique de la réussite talentueuse.

L'exceptionnel talent : explicans ou explicandum ?

Les liens de dépendance entre artiste et mécènes sont un domaine bien circonscrit de recherche, où les profits scientifiques d'une ré-analyse fondée sur des nouveaux documents sont relativement limités, tant que l'environnement social et politique est assimilé à un ensemble de conditions nécessaires mais non suffisantes de la réussite. L'argumentation entend bien proportionner à la puissance sociale du « patron » l'efficacité causale de l'intervention de celui-ci dans la réussite de l'artiste, mais sans aller jusqu'à abaisser les qualités de ce dernier au rang de quantité indéterminée et secondaire, et donc sans se départir de la conception d'un couple mécène-artiste, certes asymétrique, mais dans lequel tous deux ont de bons arguments à faire valoir pour chercher à réussir dans leur quête de renommée et de prestige. Le jeu est à somme positive, plutôt coopératif que purement antagoniste, car le mécène ne peut rien gagner si l'artiste est dépouillé de talent intrinsèque : c'est le talent de chacun qui conditionne la réussite du couple et rend la relation profitable, mutuellement quoique différemment.

Il est de sens commun de résumer les propriétés du créateur d'exception dans une seule imputation, celle du talent⁵⁶ : dans une conception naturalisante de l'exceptionnalité, il s'agit de désigner la présence de capacités uniques et si tôt manifestées dans la biographie de l'individu créateur qu'elles paraissent dériver de la loterie génétique, ou, dans le sillage de celle-ci, d'une interaction entre un capital initial et des conditions optimales de sa fécondation par un environnement familial et social. Le schème du don et de la vocation prédestinatrice, qui est la ressource la mieux établie des légendes d'artiste⁵⁷, fait ainsi jouer au talent un rôle exogène : étant donné un système d'activité et des acteurs, la répartition des mises qui sont à la disposition de ceux-ci pour jouer leur partie dans le jeu social et

56 - C'est en opposant terme à terme la conception de sens commun du génie qu'il assimile à une propriété dispositionnelle – « on n'en décèle la présence que lorsqu'elle s'exprime. [...] Nous savons que Beethoven fut un génie musical parce que nous savons que, sa vie durant, il a créé des œuvres auxquelles nous accordons la plus haute valeur » –, et le scepticisme esthétique qu'il décèle dans les entreprises de déconstruction du génie que le philosophe Peter Kivy se livre à une critique en règle de l'ouvrage de T. DeNora ; voir PETER KIVY, *The Possessor and the Possessed. Haendel, Mozart, Beethoven and the Idea of Musical Genius*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 175-217.

57 - ERNST KRIS et OTTO KURZ, *L'image de l'artiste*, Marseille, Éditions Rivages, [1934] 1987.

artistique est fournie *a priori*, par la « chance », au sens statistique du terme, d'une allocation génétique et/ou d'une origine sociale favorable, qui ont d'emblée doté certains individus de ressources avantageuses. À ce compte-là, qui est celui que met en batterie l'imagerie, créée autour de Mozart et après lui, de la précocité géniale⁵⁸, il ne reste plus qu'à faire l'inventaire des traits singuliers du talent d'exception et des réactions réservées à ce qu'il produit, pour vérifier s'il y a adéquation, décalage ou contrariété entre le génie et le monde de ses contemporains (ou tout au moins les plus influents de ses contemporains); le récit est alors tout entier celui des avatars de l'expression d'un talent pur dans un environnement plus ou moins favorable, c'est-à-dire plus ou moins pourvoyeur d'occasions qui permettent au talent de s'exprimer au mieux, et avec le bénéfice de la réassurance de soi indispensable à un exercice durable de ces dispositions d'exception.

Mais si le talent est une variable indépendante formant butoir dans la remontée causale de l'enchaînement des facteurs rendant raison de la réussite, qu'en dire ? Les sciences sociales sont à la roue, quand, voulant éviter le court-circuit déterministe qui laisse en suspens la question des inégalités de talent, elles relient les ressources sociales, les caractéristiques situationnelles et les probabilités de réussite. Au mieux, pour chercher à séparer les facteurs causalement responsables de la réussite d'exception, on procédera à une approximation du type « toutes choses étant égales par ailleurs » : à origine sociale et milieu familial donnés, et à formation comparable, certains créateurs atteignent un niveau de réussite supérieur. À ceux-là, on doit prêter des qualités statistiquement exceptionnelles, dont certains tenteront de dresser un inventaire descriptif. Butant sur ce premier moteur de la réussite, le chercheur n'a d'autre ressource que de décomposer le talent en dimensions multiples : l'étude des biographies des génies artistiques et scientifiques fournit ainsi un corpus d'observations auquel puisent abondamment les spécialistes de la créativité⁵⁹.

Mais plutôt que de raffiner l'analyse des caractéristiques du talent et de la créativité, il peut être tentant de faire pivoter le raisonnement, en mettant en suspens ce qui apparaissait comme le plus évident, le talent en sa distribution inégalitaire. Les innovations dont les artistes ou les scientifiques sont les héros ne nous enseignent-elles pas, par elles-mêmes, que le cours des choses n'a jamais le caractère d'inévitabilité que lui prêtent les visions essentialistes de l'art ou de la science ? Poser le talent comme une grandeur dont l'origine est aléatoire ou indéchiffrable mais dont l'action acquiert ensuite un pouvoir continûment considérable de détermination causale, n'est-ce pas verrouiller le système d'action qui conduit à la production des innovations ? D'où la tentation de mettre en doute le talent initialement prêté à l'artiste héros du récit pour accréditer la vraisemblance

58 - Voir le recueil d'articles consacré à ce thème dans MICHÈLE SACQUIN (dir.), *Le printemps des génies. Les enfants prodiges*, Paris, Bibliothèque nationale/Robert Laffont, 1993, et notre étude dans ce volume : « La précocité du compositeur : l'inactualité du jeune génie et les conditions sociales de l'exception », pp. 245-261.

59 - Voir les études recueillies par ROBERT STERNBERG (dir.), *Handbook of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

d'une sorte d'expérimentation contrefactuelle sur des cas singuliers : qu'arrive-t-il si Beethoven n'est pas l'artiste génial autocréé ? Que voit-on de plus lorsque l'évidence aveuglante du talent de Beethoven cantonne le sociologue à des variations décoratives sur les conditions facilitatrices ou résistantes à l'expression de qualités virtuellement présentes dès l'origine et dont la puissance ne demande qu'à être libérée ?

Le radicalisme constructionniste, dont Ian Hacking a produit une pénétrante analyse théorique⁶⁰, consiste ici à faire du talent exceptionnel une grandeur endogène, une variable dépendante : le développement du talent, voire son existence même (formule radicale de relativisation) sont causalement produits par un ensemble de déterminants, théoriquement accessibles à l'analyse empirique. Le constructionnisme ne procède pas toujours avec une telle radicalité : on peut mettre en suspens les conceptions internalistes et essentialistes des inventions scientifiques ou artistiques, et déployer en une forme d'analyse longitudinale les cheminements possibles de l'activité qui auraient pu engendrer d'autres œuvres et d'autres évolutions, sans nécessairement prendre parti sur le degré de réalité du talent du héros de l'intrigue. Il suffira par exemple de présumer qu'il ne se limite pas à un capital exceptionnel de compétences dans sa discipline, mais qu'il comporte aussi des habiletés ou des capacités requises par la réalité du travail d'invention – talents de négociateur, de stratège, de politicien, etc.

L'une des différences majeures entre les arts et les sciences, qui pousse certainement à une plus grande ivresse constructionniste dans l'étude des premiers, tient à la qualification de la réussite. Dans le cas qui nous occupe, celle-ci est le fait d'une diversité d'évaluateurs, depuis les pairs compositeurs, les musiciens professionnels et les critiques jusqu'aux divers cercles d'amateurs et d'auditeurs profanes, qui peuvent être rangés selon une hiérarchie décroissante des compétences spécifiques, mais non selon une hiérarchie parallèlement décroissante d'influence sur la viabilité de l'activité créatrice. La valeur de la corrélation entre expertise et influence, qui constitue l'une des mesures de l'autonomie ou de l'hétéronomie d'un monde artistique, situe les actes d'évaluation dans une compétition suffisamment ouverte pour que le contrôle des experts sur l'appréciation de la valeur ne soit jamais complet et pour que les jugements émis par le public n'apparaissent pas simplement comme un écho affaibli et imitatif d'opinions émises par plus experts que les profanes. Il n'est point besoin d'adhérer à une vision fonctionnelle et diffusionniste, qui dessinerait un premier cercle d'experts émetteurs de jugements propagés ensuite par cercles concentriques vers les autres acteurs des mondes de l'art échelonnés à distance croissante du foyer d'expertise en fonction de leur compétence esthétique, pour marquer la différence entre arts et sciences et défendre le principe d'une graduation différente du pouvoir de contrôle sur les réputations dans les deux sphères. Ce sont bien évidemment les écarts entre la vitesse de convergence d'opinions concurrentes et dispersées et

60 - IAN HACKING, *The Social Construction of What?*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

le palmarès ultérieurement stabilisé des réputations consolidées qui font peser le soupçon sur la signification des classements obtenus après décantation : comment passe-t-on de la dispersion à la convergence ? Sous l'empire de quelles forces ? Au minimum, ne paraît-il pas légitime de faire remarquer que la vision idéalisante de la grandeur artistique, par projection rétrospective, procède à l'alignement des évaluations pourtant divergentes de la situation d'origine sur les certitudes issues de « l'épreuve du temps » ?

En se proposant de corriger ce biais de rétrospection, T. DeNora invoque des opinions divergentes sur les talents comparés de Beethoven et d'autres compositeurs : « Comment convaincre les milieux musicologiques actuels que la musique de Wölffl pourrait être meilleure que celle de Beethoven ? Ce point de vue fut pourtant défendu par certains contemporains⁶¹. » C'est, à vrai dire, la seule information empiriquement référencée qui permette de faire levier pour suspendre l'évidence du talent supérieur de Beethoven.

À vrai dire, le point qui importe pour enclencher le raisonnement constructionniste n'est pas de vérifier le rapport des forces – combien de supporters de Beethoven, combien de contempteurs aux périodes considérées ? Une stricte comptabilité est introuvable, en tout état de cause, même si la recherche historique a depuis longtemps fourni des indices concordants de l'exceptionnelle ampleur de la réussite locale et internationale de Beethoven dès le tournant du XIX^e siècle. Il s'agit plutôt, dans l'entreprise constructionniste, de jeter le soupçon sur le mécanisme même de cristallisation des évaluations, qui n'aurait rien de parfait ni de causalement concluant. Et, par là, de jeter le soupçon sur la possibilité même de discerner des différences réelles de talent : la diversité des opinions et réactions suscitées par la production beethovenienne en début de carrière et la réalité des engouements pour d'autres compositeurs sont tenues non pas pour l'indice d'une défaillance du jugement d'une partie des experts et des profanes, puisque le diagnostic d'erreur ne vaut que par une idéalisation rétrospective de la réussite beethovenienne, mais bien pour l'indice d'une indifférenciation des talents respectifs des compositeurs initialement en concurrence pour la notoriété. Pourquoi, dans ces conditions, l'opération constructionniste est-elle défaillante ?

Dans un art comme la musique savante où les apprentissages techniques sont importants, complexes et sanctionnés par des épreuves légitimables, la manifestation différentielle du talent dans le cours de la première socialisation et de la formation de l'artiste désigne des asymétries de capacité, mais laisse indéterminée la question de savoir de quelle espèce sera la différence de talent entre celui ou celle qui réussit mieux que d'autres : exprimé en termes de probabilités de réussite, l'avantage procuré par un talent espéré peut être faible, mais il suffit qu'il y ait, à chaque épreuve de comparaison compétitive, différence perceptible, petite ou grande, pour polariser les investissements et les paris des acteurs du système (l'artiste lui-même, les formateurs, les professionnels, les mécènes, les critiques). Et l'importance de l'apprentissage continu par la pratique, ou, en d'autres termes, le

caractère intrinsèquement formateur des situations de travail valorisées pour leur forte variabilité, ne dit rien d'autre : un mécanisme d'auto-renforcement fait se développer beaucoup plus rapidement et plus largement le talent de celui qui peut rencontrer des occasions variées de mise en œuvre et à l'épreuve de ses capacités, grâce à l'importance et à la variété des sollicitations, des échanges, des réseaux de collaboration et des occasions de travail, et grâce aux formes de réassurance subjective et sociale que procure à l'artiste l'accroissement de sa réputation.

La concurrence et l'indétermination durable du cours de l'activité créatrice, ensemble, conservent à la mise à l'épreuve du talent sa tension dynamique. C'est sur cette base que l'analyse des écarts de réussite met en jeu le rôle causal des réseaux. Une fois réintroduits les épreuves sélectives, les paris révisables et les informations procurées étape après étape à l'individu, à ses pairs, à ses partenaires de travail et à ses « parrains » sur la valeur de l'engagement dans le travail créateur, la dynamique de la réussite se comprend en effet d'abord comme un cheminement d'apprentissage et d'accomplissement dans un système segmenté d'activité. Qu'il s'agisse des mécènes, des partenaires instrumentistes ou des diverses catégories de professionnels avec qui Beethoven établit des liens de travail et de collaboration, c'est selon une formule d'appariements sélectifs que s'organisent ses réseaux d'activité. Quand l'assise du travail artistique n'est plus celle du lien permanent avec un employeur au sein d'une organisation stable, comme c'était par exemple le cas pour l'emploi de maître de chapelle dans une cour princière, la carrière se construit de projet en projet, dans des relations de négociation et de coopération où les partenaires – musiciens, organisateurs de concerts, mécènes, éditeurs, critiques, facteurs d'instrument, écrivains et poètes, etc., – se cooptent en fonction de leur niveau de réputation et de leur influence artistique et sociale. La dynamique de la carrière créatrice réussie est ce mouvement de mobilité ascendante au sein d'un monde stratifié de réseaux d'interconnaissance et de collaboration : quand le talent est un facteur complémentaire de production et non un simple additif⁶², la réunion de talents de niveau approximativement équivalent, chacun dans leur ordre (interprétation, intermédiation organisationnelle, édition, financement), a un effet multiplicateur sur les chances de réussite du projet et sur l'accumulation de réputation pour chacun de ceux qui y collaborent⁶³.

Parmi les profits retirés de cette hiérarchisation des réseaux d'appariement, le moindre n'est pas l'apprentissage mutuel, comme le montrent, par exemple, les multiples cas de collaboration féconde entre les compositeurs les plus talentueux et les interprètes les plus réputés, et, ici, entre Beethoven et les musiciens renommés

62 - Voir sur ce point ARTHUR STINCHCOMBE, *Stratification and Organization*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 ; MICHAEL KREMER, « The O'Rings Theory of Economic Development », *Quarterly Journal of Economics*, 108, 1993, pp. 551-575 ; RICHARD CAVES, *Creative Industries*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

63 - Parmi les travaux fondés sur une telle perspective d'analyse, citons ROBERT FAULKNER, *Music on Demand*, New Brunswick, Transaction Books, 1983 ; WILLIAM BIELBY et DENISE BIELBY, « Organizational Mediation of Project-Based Labor Markets », *American Sociological Review*, 64, 1999, pp. 64-85.

(Clement, Duport, Kreutzer, Rode, Schuppanzigh, Stich, etc.) avec qui il a travaillé. Deux conséquences remarquables doivent être soulignées. D'une part, les multiples et incessants jugements évaluatifs à partir desquels se construisent les hiérarchies réputationnelles, avec leur efficacité polarisante et leur portée incertaine parce que toujours révisable, agissent comme des forces structurantes pour segmenter un milieu professionnel dont les activités ne se coulent pas dans un moule organisationnel stable. D'autre part, des écarts de talent dont l'amplitude est initialement faible ou, à tout le moins, d'importance incertaine quant à la réussite future, sont rapidement amplifiés par le jeu des appariements sélectifs, avec leur action multiplicatrice sur l'expression des qualités individuelles de ceux qui collaborent, et avec l'autorité qu'ils confèrent à ceux qui se cooptent dans le choix sélectif de leurs projets créateurs. On comprend mieux dès lors comment, à partir de classements réputationnels dont la métrique initiale est souvent fruste (talent prometteur *vs* mineur, artiste de premier plan *vs* de second plan, œuvres de valeur *vs* produits de série B, etc.), une hiérarchisation finement graduée se constitue, qui est, certes, constamment contestable parce que soumise aux épreuves de la concurrence inter-individuelle, mais qui engendre des chances infiniment inégales d'épanouissement du talent créateur.

Parvenus à ce point, nous pouvons réunir les deux versants de l'analyse. La force intrinsèque du talent individuel et la structuration segmentaire du marché du travail créateur par le jeu des appariements sélectifs constituent, dans une interaction dynamique, les deux forces dont la composition produit la considérable variance des réputations et pointe, au bout de la distribution statistique des aptitudes, vers l'exception déclarée géniale. Encore faut-il au talent d'exception une terre d'accueil esthétique : c'est l'objet d'une analyse de la matrice d'élaboration de la « grandeur » comme valeur esthétique canonique, et c'est l'autre point de divorce avec l'analyse constructionniste et fonctionnaliste du style élevé en musique, qui procède à une réduction exténuante des couches de sens à de purs rapports sociaux de force. Les travaux de Carl Dahlhaus, de Lydia Goehr, de Leonard Meyer, de Charles Rosen sont ici des guides plus sûrs⁶⁴. Il faut relier la notion d'art musical savant ou élevé à l'esthétique kantienne et à sa postérité romantique : la création musicale, devenue paradigme de l'art, n'est réputée s'accomplir qu'en étant libérée de ses significations et de ses usages extra-musicaux, pour acquérir l'universalité et la spiritualité en même temps que l'intelligibilité d'une construction expressive fortement évaluée à l'aune de sa cohérence formelle, garante de son a-contextualité universalisante. Mais la création est aussi jugée en fonction de son originalité dans l'exploitation de formats compositionnels nouveaux, selon un jeu de concurrence qui impose aux compositeurs d'assurer la viabilité de leurs œuvres sur le marché musical, par l'exploitation économique et sociale de leur durabilité. La « matrice » de l'élaboration de la valeur de grandeur, c'est dès lors aussi l'évolution de la

64 - CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; L. GOEHR, *The Imaginary Museum...*, *op. cit.*; LEONARD MEYER, *Style and Music*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1989; CHARLES ROSEN, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris, Gallimard, [1971] 1978.

taille des salles de concert, celle de la dimension des orchestres et des nouveaux équilibres sonores impliqués par le recours à des effectifs accrus, l'hétérogénéité du public des concerts où se mêlent des auditeurs aux compétences fort différentes, toutes réalités qui ont encouragé la composition d'œuvres plus longues, plus massives, plus contrastées, et dont la complexité de structure, de texture et d'orchestration oblige le compositeur à valoriser l'individualisation frappante des idées et des climax expressifs, et à rechercher l'intégration par une différenciation tonale accrue. Les plans de l'analyse de la grandeur musicale se multiplient, jusqu'au terrain de la symbolique sociale où l'attrait du sublime et les signes de la transcendance peuvent être rapportés à un pacte de communication esthétique, à une redistribution des formes de consommation plus qu'à un hypothétique profit de contrôle faisant rempart face à des changements cumulatifs.

La dynamique même de la valorisation de la musique savante, élevée, sublime, transcendante, incorpore d'autant plus directement ces différentes dimensions que les termes de la professionnalisation des artistes se modifient, avec la concurrence entre deux systèmes d'organisation de l'activité professionnelle (l'emploi salarié subordonné, l'activité indépendante) et avec les combinaisons qui sont praticables. L'adoption de catégorisations séparatrices soustrait l'activité créatrice à la tyrannie des fins contingentes, et conduit au renforcement par le compositeur de son pouvoir de négociation avec ses partenaires et avec ses publics les plus influents. Mais parler de dynamique, et donc des effets de *feedback* sur les comportements stratégiques dans un jeu de concurrence, sur les hiérarchisations professionnelles et sur les auto-identifications esthétiques, c'est aussi rappeler que les catégories de grandeur ou d'art savant et sérieux, tout comme celle de génie, ont une histoire longue, forgée par le développement d'un langage et de techniques compositionnelles complexes et hautement spécialisés, qui forment les conditions nécessaires du processus d'identification réussie de la musique avec un savoir et un pouvoir créateur hors du commun, combinant étrangement l'originalité singulière et la prétention à l'universalité.

Pierre-Michel Menger

CNRS/EHESS-Centre de sociologie du travail et des arts

