

Introduction. Pour une sociologie économique d'un nouveau monde de l'art

Pierre François

► **To cite this version:**

Pierre François. Introduction. Pour une sociologie économique d'un nouveau monde de l'art. Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique, *Economica*, pp.1-19, 2005. <hal-01053323>

HAL Id: hal-01053323

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01053323>

Submitted on 30 Jul 2014

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

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

Paru dans François, P., *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica.

INTRODUCTION – POUR UNE SOCIOLOGIE ECONOMIQUE D'UN NOUVEAU MONDE DE L'ART

« Les mondes de l'art amènent certains de leurs membres à faire des innovations qu'ils refusent ensuite. Certaines de ces innovations engendrent de petits mondes distincts. D'autres végètent dans l'ombre pendant des années, puis sont soudain accueillies par de plus grands mondes de l'art. »

H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Fayard, 1988, p. 59

Deux fois l'an, dans les salons cossus d'une villa de Neuilly, madame la Comtesse de Chambure reçoit une société étrange, hétéroclite presque, où se côtoient des aristocrates déjà âgés et des jeunes gens un peu hirsutes, musiciens en diables, qui manipulent d'étranges objets aux noms archaïques – chalemynes*, cromornes*, théorbes* et épinettes*¹ – pour essayer d'en tirer des sons d'harmonie. Au milieu de ces années 1970, les réceptions de la Comtesse pouvaient sembler d'un autre temps. Sa Société des musiques d'autrefois, fondée dans les années 1920, semblait relever d'une époque révolue désormais, lorsqu'elle accueillait des militaires coloniaux, des femmes du monde en robe de soie et des diplomates chagrins et nourris des intrigues de la Société des Nations. La collection d'instruments anciens du Commandant Le Cerf que la Comtesse avait décidé d'entretenir donnait l'occasion à des musiciens parisiens de se réunir pour s'essayer à retrouver, entre deux représentations à l'Opéra, les sons oubliés d'une musique obscure : celle des monodies* du Moyen-âge, des madrigaux* de la Renaissance ou des cantates* du Grand siècle. Cinquante ans plus tard, les cercles de la Comtesse donnaient à son entreprise un lustre un peu suranné – le conseil d'administration de la Société comprenait notamment Mademoiselle de Castalbajac, la Baronne de Lamberterie, le Comte de La Laurencie, le Comte de Miramon Fitz-James, Bonne Guy de Rothschild. Aussi quand de jeunes musiciens comme William Christie, Jordi Savall ou Jean-Claude Malgoire vinrent épauler les membres de la Société, on pouvait croire que l'on assistait aux derniers soubresauts de cercles viscontiens que la modernité giscardienne et la crise pétrolière allaient définitivement dissoudre.

Trente ans plus tard, pourtant, les noms de ces jeunes musiciens d'alors ne sont plus inconnus du monde musical : William Christie a quitté les salons de Neuilly et se produit avec son ensemble, les Arts Florissants, à l'Opéra Garnier ou au Musikverein de Vienne. Jordi

1. Les mots marqués d'un astérisque sont définis dans un lexique placé en annexe.

Savall a fondé plusieurs ensembles – de la Capella Reial di Catalunya à Hesperion XX – qui, comme la Grande Ecurie et la Chambre du Roy de Jean-Claude Malgoire jouent également aux quatre coins du globe. Comment est-on passé, en quelques années, des ors compassés d'une société d'avant-guerre à ces succès internationaux ? La chronique contemporaine du renouveau de la musique ancienne en France commence bien au milieu des années 1970 mais ne trouve pas son seul point de départ, loin s'en faut, dans les salons de Geneviève de Chambure. Durant l'été, des étudiants en philosophie, des professeurs du secondaire, des musiciens plus ou moins mal à l'aise avec les institutions musicales héritées du ministère de Malraux se retrouvent dans les murs d'abbayes un peu affalées où ils écoutent des professeurs australiens leur parler de gesticque baroque, des violonistes belges les initier à de nouveaux coups d'archet, des clavecinistes hollandais les familiariser avec l'ornementation à la française. L'ambiance est bon enfant, fortement marquée par les tropismes contre-culturels de la France post-soixante-huitarde ; la qualité musicale est aléatoire, mais elle est compensée par l'aventure d'une démarche mêlant subversion du répertoire et érudition un peu enivrante.

Durant l'année, cette société bigarrée se disperse, chacun retrouve ses quartiers. De loin en loin, un concert se monte, qui rassemble certains des meilleurs éléments rencontrés durant l'été : des cachetoneurs* professionnels, parfois venus de Belgique ou de Hollande, constituent l'armature première des pupitres mais il faut bien, pour présenter des effectifs point trop ridicules, faire feu de tout bois. Aussi n'hésite-t-on pas à appeler des musiciens un peu aléatoires rencontrés au mois d'août et qui, à défaut de technique, sauront faire preuve de bonne volonté. On travaille dans des églises mal chauffées, certains gardent leurs manteaux tandis que le « chef » donne des indications, tente de s'assurer de la justesse des bois, travaille pour que les cordes soient un peu plus homogènes. Il parle beaucoup, il lui faut expliquer sa démarche, détailler pourquoi il faut procéder à tel port de voix*, pourquoi les notes irrégulières* ne doivent pas se jouer au métronome ; il parle beaucoup, aussi, parce qu'il a besoin des mots pour se faire comprendre : ses mains sont brouillonnes encore, sa gesticque n'est pas claire, il apprend son métier autant que ses recrues. Il est vrai que la compétence qui lui est reconnue n'est pas uniquement, ni même parfois avant tout, musicale : s'il est au pupitre, c'est aussi qu'il *sait*, qu'il a effectué des recherches – organologiques* et musicologiques – qui lui permettent de dire comment on jouait cette musique lors de sa création – ou du moins de s'en approcher. C'est là toute la démarche de ces musiciens, qui justifie leur ambition parfois démesurée d'aborder des œuvres gigantesques avec des moyens dérisoires : ils sont en quête d'un répertoire oublié et des techniques adaptées à son interprétation, en particulier des instruments parfois malsonnants que connaissaient les compositeurs.

Le concert rassemble les proches des musiciens et quelques *afficionados*, séduits par la démarche et déjà sensibilisés par les disques des précurseurs allemands, anglais ou hollandais, mais trop peu musiciens pour se glisser dans un pupitre. Beaucoup apprécient que les rituels du concert, des tenues à queues de pie et des saluts hiérarchisés, soient remis en cause autant que les principes d'interprétation hérités du XIX^e siècle : souvent les musiciens jouent en t-shirt ou en tunique indienne, la subversion se veut sociale autant que musicale. Quand les programmes réclament un orchestre et un chœur, on fait payer l'entrée au prix réclamé pour les autres représentations d'amateurs données à saint Julien le pauvre ou à saint Louis en L'Ile. Mais quand ce sont des sonates* en trio ou des cantates* à la française que l'on joue, on emprunte au curé sa corbeille que l'on fait passer dans les rangs à la fin du concert : les effectifs sont trop peu nombreux, le répertoire trop confidentiel pour que l'on puisse avoir le front de demander autre chose qu'une participation volontaire. Dans l'assistance viennent parfois des journalistes qui risqueront un papier dans *Diapason* pour signaler que cette démarche un peu singulière déjà en vogue en Europe du Nord commence à se développer en France. On croise aussi un ou deux producteurs de France Musique qui inviteront très vite ces musiciens un peu obscurs, les Hantaï, Christie, Herreweghe, Jacobs, Malgoire, etc. Des producteurs de disque viennent aussi : ils entendent un nouveau répertoire, ils l'apprécient parfois, ils sont convaincus en tout cas que ce

répertoire peut se vendre – et que s’il ne se vend pas, ils ne tomberont pas de bien haut : les musiciens seront sans doute trop heureux de pouvoir enregistrer, pensent-ils avec raison, pour réclamer des cachets somptueux s’ils leur proposent de faire un disque. Et les disques se vendent, effectivement. La démarche gagne alors en visibilité, et ne fait pas l’unanimité : bien des critiques soulignent les défauts de justesse, les difficultés d’intonation, l’incongruité et parfois la laideur des timbres, la petitesse des voix, l’hétérogénéité des pupitres. Ces musiciens sont amusants, un temps, mais il faut les réduire au ghetto qu’ils se sont choisis. On les appelle alors les « baroqueux », puisqu’ils aiment cette musique « baroque » aux contours mal définies et que c’est elle, avant tout, qui doit supporter leurs affronts. Les musiciens désignés par ce sobriquet péjoratif le reprendront à leur compte et s’en affubleront malgré son imprécision (leur répertoire déborde très tôt vers la Renaissance et le Moyen-âge, un peu plus tard vers la période classique).

La baroquerie naissante ne reste pas longtemps (s’il le fut jamais) le monde de camaraderie baba-cool qu’il était à ses débuts : l’amitié engendre les brouilles, entretenues par les séances de travail au long cours dans des maisons de campagne où la vie quasi-communautaire est parfois délicate à supporter, surtout lorsqu’un *primus inter pares* fait de l’entreprise commune des débuts *son* ensemble. Surtout, dès lors que les concerts se développent, que les enregistrements deviennent possibles, que les passages à la radio se multiplient, la concurrence entre les ensembles se développe. A la fin des années 1990, on est loin, désormais, des représentations en chemise à fleurs, des réservations d’artiste de dernière minute, des concerts à la recette, des disques non payés. Les musiciens qu’engagent ces ensembles sont toujours des *free lance* rassemblés ponctuellement pour une production ; mais leur niveau est beaucoup plus homogène désormais : ils ne se forment plus sur le tas et ont souvent profité des formations de très haut niveau exclusivement dédiées aux instruments anciens dans les meilleurs conservatoires d’Europe. Les tournées de concert sont organisées plusieurs années à l’avance : le directeur artistique décide de monter une production*, l’administrateur de l’ensemble trouve des organisateurs susceptibles de les accueillir deux ou trois ans plus tard, il s’efforce de monter une tournée de cinq ou dix dates dans un temps ramassé et engage ensuite les musiciens dont il a besoin et qu’il connaît le plus souvent pour avoir déjà travaillé avec eux. Les disques sont eux aussi programmés plusieurs années à l’avance, en général dans des contrats passés avec de grandes multinationales du disque. Cette montée en puissance de l’activité et cette rationalisation des pratiques suppose que des ressources soient spécialement dédiées à la gestion des ensembles. Ce ne sont plus, comme à la fin des années 1970, une tante ou un ami qui assument, sur un coin de table et un soir par semaine, la gestion des ensembles ; ce sont des petites équipes, parfois une ou deux personnes, parfois une dizaine, qui se rassemblent dans un appartement parisien et qui gèrent l’organisation des tournées, le recrutement des musiciens, les rapports avec les tutelles. L’ambiance de travail continue certes de trancher avec celle que l’on rencontre dans les institutions culturelles traditionnelles : on se tutoie et on se fait la bise, les bureaux sont partagés à trois ou quatre, on circule en chaussette d’une pièce à l’autre, on ne compte guère son temps pas plus que l’on ne surveille étroitement ses attributions – il faut déplacer des chaises le jour d’un enregistrement ou tenir la billetterie le soir d’un concert, tous peuvent s’improviser régisseur ou caissier. Mais malgré un fonctionnement encore très informel, la distance franchie en vingt années est patente : de même que l’hétérogénéité aléatoire des productions artistiques a laissé la place à une qualité musicale beaucoup plus régulière et, sans conteste, très supérieure, que la programmation ne s’effectue plus exclusivement dans des églises que l’on loue pour des concerts à la recette mais qu’elle peut amener les ensembles à jouer dans les plus grandes salles du monde ou que les productions discographiques ne sont plus décidées au café dans l’euphorie d’un concert réussi, de même les administrations se sont étoffées et leur travail s’est rationalisé.

Une petite histoire ancienne de la musique ancienne

Le développement de ce nouveau monde de l'art fut donc spectaculaire, en France, au cours de ces vingt dernières années. L'histoire de l'interprétation de la musique ancienne, cependant, remonte beaucoup plus haut qu'aux années 1970. On peut, très schématiquement, y distinguer trois grandes périodes². La première, analysée dans les très beaux travaux de W. Weber³, est contemporaine ou immédiatement postérieure à la création des œuvres que l'on désigne aujourd'hui comme relevant de la « musique ancienne ». Si jusqu'au XVIII^e siècle l'essentiel de la musique interprétée était de composition récente, certaines œuvres du passé étaient parfois jouées bien après leur création ou la mort de leur auteur. Ces œuvres, toutefois, ne se maintenaient pas au programme des formations musicales en raison d'une révérence particulière pour les grands compositeurs, mais à travers des pratiques liées à des institutions spécifiques, pédagogiques ou religieuses notamment. Au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle, cependant, certaines de ces œuvres qui ne formaient jusque-là qu'un « répertoire » (c'est-à-dire, pour Weber, qui étaient simplement exécutées de loin en loin) se transformèrent en « canon » : pour Weber, une œuvre devient « canonique » quand, dans un contexte critique et littéraire, elle est constituée en modèle de beauté insurpassable et jouit à ce titre d'une révérence exceptionnelle.

Weber montre notamment en quoi l'invention du canon musical, en France et en Grande-Bretagne, est inséparable de transformations macro-sociales. En France, des œuvres furent canonisées quand la programmation musicale n'obéit plus aux décisions de quelques mécènes, mais qu'elle fut assurée par une bureaucratie contrôlée par les musiciens eux-mêmes. En Grande-Bretagne, l'institution du canon fut elle aussi, bien que dans un contexte entièrement différent, liée à l'histoire politique : la guerre civile qui déchira le pays au XVII^e siècle vit les partis d'opposition s'emparer de certains répertoires interdits par le pouvoir pour les jouer dans un but idéologique. De même, lors de l'accession aux trônes de la dynastie des Princes de Hanovre, en 1714, les *tories* s'emparèrent des compositeurs élisabéthains comme Byrd ou Gibbons, ou d'autres musiciens beaucoup plus récents, comme Purcell, pour s'en faire les avocats en soutenant qu'ils fournissaient des normes de moralité et de goût à une société qu'ils tenaient pour corrompue et permissive. Le processus de canonisation du répertoire suit donc les fractures de l'histoire politique des deux pays ; mais il ne concernait que quelques œuvres, d'un cercle plus restreint encore de compositeurs. Pour que la musique ancienne soit systématiquement explorée, pour qu'elle touche le public le plus large, pour que les musiciens s'interrogent enfin sur les principes qui doivent présider à son interprétation, il faudra encore plus d'un siècle et demi d'une histoire chaotique.

La seconde période, qui s'ouvre à la fin du XVIII^e siècle et prend fin avec la seconde guerre mondiale, est assez délicate à démêler tant les mouvements qui s'y déploient sont hétérogènes et, dans une large mesure, souterrains. Premier mouvement, indéniable quoique ambivalent : la musique ancienne, confinée à la fin du XVIII^e siècle à quelques salons d'érudits mondains (c'est dans l'un de ces salons, celui du baron Van Swieten, que Mozart découvrit au milieu des années 1780 le *Clavier bien tempéré* de J.-S. Bach), a progressivement gagné un public

2. Sur l'histoire de la musique ancienne, cf. Haskell (H.), *The Early Music Revival*, Mineola, Dover Publications, 1996, et Mayer-Brown (H.), « Pedantry or Liberation ? A Sketch of the Historical Performance Movement », in Kenyon (N.), ed., *Authenticity and Early Music*, Oxford, Oxford University Press, 1988. En français, cf. Planchart (A.), « L'interprétation des musiques anciennes », in Nattiez (J.-J.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Volume 2, *les savoirs musicaux*, Paris – Arles, Actes Sud – Cité de la musique, 2004 et Alexandre (I.A.), « Le printemps des anciens », in Alexandre (I.A.), dir., *Guide de la musique ancienne et baroque*, Paris, Robert Laffont, 1993 ; Alexandre (I.A.), « Un don qu'on peut appeler instinct. Du renouveau de la musique baroque à la fin du XX^e siècle », *Le débat*, 82, 1994). Cf. également le point stimulant proposé par Hennion (A.), *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993, ainsi que la belle étude qu'il a consacrée à Bach avec J.-M. Fauquet (Fauquet (J.-M.), Hennion (A.), *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000). Pour des références détaillées sur chacune des périodes évoquées ici, je me permets de renvoyer au premier chapitre de ma thèse (François (P.), *Le renouveau de la musique ancienne. Dynamique socioéconomique d'une innovation artistique*, Paris, Thèse de doctorat de l'EHESS, 2000).

3. Cf. notamment Weber (W.), « Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle », *Annales ESC*, 44 (4), 1989 ; Weber (W.), *The Rise of Musical Classics in XVIIIth Century England: a Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

avec le développement de « concerts historiques » qui, à la fin du XIX^e siècle, sont organisés dans la plupart des grandes villes d'Europe⁴. Le second mouvement qui se fait jour, au cours de cette période, fut celui de l'élargissement du répertoire : au début du XIX^e siècle, seules les œuvres majeures des plus grands compositeurs sont jouées – le concert de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach donné par Mendelssohn en 1829 à Leipzig en est l'un des plus fameux exemples. Cent ans plus tard, des œuvres beaucoup moins célèbres étaient régulièrement jouées au concert, des compositeurs totalement oubliés, comme Vivaldi, commençaient à être redécouverts.

Ce double mouvement d'élargissement du public et du répertoire était porté par des dynamiques d'une grande diversité. Des mouvements idéologiques (le cléricisme en France, le nationalisme en Allemagne) s'appuyaient sur ce répertoire pour s'inventer un passé, tandis que des développements académiques – l'invention de la musicologie – et des entreprises éditoriales – les éditions monumentales de Bach et de Haendel notamment – favorisaient également l'exploration systématique d'œuvres oubliées. La musique ancienne bénéficiait de l'intérêt que lui portaient, ponctuellement, des compositeurs qui s'inspiraient de formes archaïques : de Mendelssohn (Haendelssohn, ironisait Wagner...), fortement marqué par Bach et par Haendel, et Brahms, qui édita Couperin en Allemagne et dont le *Deutsches requiem* fait directement écho aux *Musikalische exequien* de Schütz, à Stravinsky qui, dans *Pulcinella*, *Apollon Musagète* ou *Orpheus* s'inspira directement de Pergolèse, de Rameau ou de Monteverdi, nombreux furent les grands créateurs qui, à un moment ou un autre de leur démarche, revisitèrent les compositeurs du passé pour produire leurs œuvres. Mais la musique ancienne profita également d'entreprises qui lui étaient spécifiquement dédiées : de grandes personnalités ont ainsi émergé, celles d'Arnold Dolmetsch et de Wanda Landowska notamment, qui posèrent les jalons d'un retour systématique aux sources, et notamment aux instruments anciens ; de la même manière, des institutions pédagogiques virent le jour et commencèrent à former les interprètes à ce répertoire : à la Schola Cantorum de Bâle, fondée par le mécène Paul Sacher et le violiste August Wenzinger, répond la Schola Cantorum de la rue saint Jacques, à Paris, que lancèrent en 1894 le chef de chœur Charles Bordes et le compositeur Vincent d'Indy.

Le bilan de cet investissement de la musique ancienne par de multiples courants est des plus contrastés. D'un côté, le répertoire s'est élargi, il était, à la fin des années 1930, mieux connu qu'il ne le fut jamais ; de même, sans rencontrer le même écho que le répertoire classique et romantique, la musique antérieure à 1750 dispose alors d'un public qui s'est considérablement élargi. Mais l'interprétation des œuvres du passé obéissait en général aux mêmes principes que celle des œuvres du XIX^e siècle : aux entreprises isolées de Landowska et de Dolmetsch de retrouver les principes de jeux en vigueur lors de la création des œuvres, aux tentatives qui se font jour dans certains *collegia musica* des universités allemandes et, plus tard, américaines, répondent des pratiques qui, comme celle du docteur Oskar Hagen, fondateur en 1920 du Festival de Göttingen dédié aux œuvres lyriques de Haendel, visent à rendre ces œuvres « compatibles »⁵ avec celles de Wagner. Autrement dit, à la veille de la seconde guerre mondiale, la musique ancienne était encore confinée aux marges du monde musical et le principe du retour aux sources était loin d'être admis par la plupart des interprètes.

La dernière période s'ouvre en 1945. La seconde guerre mondiale redistribua les cartes de l'Europe de la musique ancienne, mais ne fit pas totalement du passé table rase. Hors de la Schola de Bâle, ce répertoire était encore l'apanage des orchestres traditionnels, qui abordaient Bach et Haendel sur des instruments traditionnels. Dans l'immédiat après-guerre, elle le fut plus encore : des compositeurs jusque-là méconnus – Telemann, Vivaldi, Corelli – étaient joués par de nouveaux orchestres, dont le fonctionnement reposait sur des effectifs réduits et engagés au coup par coup. Ces orchestres jouaient des œuvres appropriées à leur format – moins de quarante-cinq musiciens – sur des instruments modernes. La qualité instrumentale était très satisfaisante, le

4. Les concerts londoniens sont ainsi régulièrement – et féroce – chroniqués par G.B. Shaw (cf. Shaw (G.B.), *Écrits sur la musique. 1876-1950*, Paris, Robert Laffont, 1994).

5. Le mot est du docteur Hagen, cité in Alexandre (I.A.), « Le printemps des anciens », art. cité., p. XV.

répertoire relativement nouveau, les débouchés commerciaux suffisants. Le même processus se répéta à travers toute l'Europe occidentale et le travail effectué par ces formations⁶ fut décisif. Ces orchestres construisaient le public du répertoire pré-classique qu'ils abordaient à un niveau de qualité qui faisait souvent défaut aux interprétations d'avant guerre. Des musiciens marginaux continuaient cependant à soulever une question que ces orchestres éludaient : peut-on jouer toutes les musiques avec les outils et le langage du XIX^e siècle ? Sporadiquement réunis, mais le plus souvent séparément, des musiciens essayèrent d'allier la virtuosité, la découverte du répertoire et la pertinence stylistique : le contre-ténor* anglais Alfred Deller, le violoncelliste autrichien Nikolaus Harnoncourt et le claveciniste hollandais Gustav Leonhardt furent à l'origine des trois principaux centres du renouveau de la musique ancienne en Europe, la Grande-Bretagne, l'Allemagne et le Benelux.

En s'appuyant sur le réseau des universités britanniques, tôt sensibilisées à la résurrection des œuvres de Haendel, sur des séries radiophoniques de la BBC et sur la pratique séculaire du répertoire élisabéthain par les maîtrises à voix d'enfants, de nombreux musiciens anglais, comme David Munrow, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock et John Eliot Gardiner (qui n'est venu aux instruments anciens qu'à la fin des années 1970) vont fonder leurs ensembles et rencontrer un succès très important en abordant le répertoire baroque avec un excellent niveau technique. En Hollande et en Belgique, des musiciens souvent issus de la musique contemporaine, comme les frères Kuijken ou le flûtiste Frans Brüggen, ou des orchestres traditionnels, comme le violoncelliste Anner Bylisma, adoptent une posture radicale. En s'appuyant sur les riches musées instrumentaux de Hollande et de Belgique et sur la bienveillance des institutions pédagogiques, les baroqueux hollandais s'attachent à développer une technique spécifique aux instruments anciens et un style de jeu très particulier : attentifs aux détails, ils ont développé un style parfois qualifié de maniériste mais qui s'appuie sur une excellente maîtrise des instruments anciens. Au sein du monde germanique enfin, c'est Vienne, avec Nikolaus Harnoncourt, René Clémencic et Edouard Melkus, qui s'impose dans les années cinquante comme la capitale du monde de la musique ancienne. Le centre de gravité ne se déplace en Allemagne, à Cologne, qu'au milieu des années 1970 quand Reinhardt Goebel regroupe au sein de son ensemble, le *Musiqua Antiqua Köln*, des musiciens d'une époustouflante virtuosité dont la technique, notamment au violon, marquera durablement l'interprétation de ce répertoire et donnera naissance à de très nombreux ensembles, dans les années 1980, dans cette ville rhénane.

Entre ces trois pays pionniers, où la musique ancienne commence à se développer dans les années cinquante, et les pays d'Europe du Sud, comme l'Italie et l'Espagne où, à quelques exceptions près, les ensembles ne se développent que dans les années 1990, la France occupe une position intermédiaire. Avec Philippe Herreweghe, jeune chef de chœur belge, Christie et Malgoire (que nous avons déjà croisés chez la Comtesse) seront les trois principaux introducteurs de la démarche baroqueuse en France. Tandis que Malgoire fonde de son propre chef, dès 1967 la Grande écurie et la Chambre du roy, qui ne jouera sur instruments anciens qu'à la fin des années 1970, les entreprises de Herreweghe et de Christie rencontrent celles d'un écrivain, Philippe Beaussant, et d'un responsable de la DRAC Ile-de-France, Vincent Berthier de Lioncourt, qui fondent au milieu des années 1970 l'Institut de Musique et Danses Anciennes (IMDA). Leurs formations sont des pépinières de jeunes musiciens qui, très vite, fondent leurs ensembles à l'ombre de leurs jeunes aînés : bien avant que le succès rencontré par les Arts Florissants dans leur résurrection triomphale de la tragédie lyrique avec *Alys* de Lully, en 1986, ne marque la consécration internationale des baroqueux français, de nombreux musiciens ont fondé leurs ensembles, comme les Musiciens du Louvre de Marc Minkowski en 1982, l'Ensemble Baroque de Nice de Gilbert Bezzina en 1983, l'Ensemble Baroque de Limoges de Jean-Michel Hassler et l'Orchestre Mosaïques de Christophe Coin en 1984, le Seminario Musicale de Gérard

6. Citons, en ne retenant que les plus célèbres, l'Orchestre Bach de Munich de Karl Richter, les Solisti Veneti de Claudio Scimone, l'Academy of Saint Martin in the Fields de Neville Marriner, ou encore l'orchestre de chambre de Jean-François Paillard.

Lesne et le Concert Français des frères Hantaï en 1985, ou l'ensemble Sagittarius de Michel Laplénie en 1986.

Si on la rapporte aux périodes antérieures, dont les grands traits ont été rapidement esquissés ici, l'histoire de la musique ancienne au cours du dernier demi-siècle a été marquée par trois caractéristiques qui singularisent cette période dans l'histoire de ce répertoire : *le succès public* rencontré par la musique ancienne est désormais massif et déborde de beaucoup l'audience du répertoire classique et romantique ; *une nouvelle convention d'interprétation* est définie et adoptée par des musiciens, fondée sur des tentatives pour retrouver les principes d'interprétation en vigueur lors de la création des œuvres ; *de nombreux ensembles* se créent, spécialisés dans l'interprétation de cette musique, qui trouvent des débouchés, au disque et au concert. Depuis les années 1950 en Europe du Nord, et depuis le milieu des années 1970 en France, a donc émergé un nouveau *monde de l'art* : c'est à l'étude de cette dynamique, de ses conditions et de ses modalités, que ce livre est consacré.

Monde de l'art et sociologie économique

La notion de « monde » n'est pas une simple métaphore pour désigner un espace social : les principes théoriques et les enjeux analytiques liés à la notion de monde social, tels qu'ils ont pu être énoncés par Howard Becker et Anselm Strauss notamment, seront au centre de ma démarche⁷. Ils doivent me permettre de procéder à une *sociologie économique* du développement de la musique ancienne : ce sont les hypothèses qui fondent cette perspective que je vais maintenant détailler.

Division du travail, convention et juridiction

Pour Strauss comme pour Becker, les mondes sociaux sont constitués autour d'une activité particulière ; dans le cas des mondes de l'art dont parle Becker, cette activité est une activité de production. Becker écrit ainsi qu'un monde de l'art est constitué par « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la *production des œuvres* qui font précisément la notoriété du monde de l'art »⁸. Dans cette définition pointe un parti-pris analytique qui, Becker le souligne à plusieurs reprises, va à l'encontre des représentations indigènes sur cette activité : l'art n'est pas une activité individuelle indexable uniquement sur le génie et l'idiosyncrasie d'un artiste isolé, mais repose au contraire sur le travail, successif ou simultané, coopératif ou conflictuel, d'une multitude d'individus qui permettent à l'œuvre de voir le jour. Pour rendre compte de la production artistique, il ne faut donc pas porter son attention sur l'artiste, mais sur la division du travail au sein de laquelle il intervient.

Avant de présenter d'autres hypothèses qui fondent cette démarche il faut faire deux remarques. La première concerne la nature de la division du travail qui opère au sein d'un monde de l'art. On a souvent reproché aux interactionnistes une conception irénique des rapports sociaux, et il est certain que la représentation que donnent certains d'entre eux des situations de travail (et notamment Becker dans *Les mondes de l'art*) n'échappe pas toujours à cette critique. Il n'en reste pas moins qu'en mettant au centre de l'analyse les processus de division du travail, on ne statue *a priori* en rien sur la nature de ces processus, qui peuvent être, selon les cas, conflictuels ou iréniques, égalitaires ou asymétriques. On souligne en revanche que les acteurs doivent, d'une manière ou d'une autre, parvenir à travailler ensemble – ce qui m'amène à ma seconde remarque. Comment les acteurs d'un même monde social parviennent-ils à articuler leurs

7. Cf. Becker (H.), *Les mondes de l'art*, Paris, Fayard, 1988, chapitre 1 notamment ; et Strauss (A.), « Une perspective en termes de monde social », in Strauss (A.), *La trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1992.

8. Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 22.

activités ? Pour Becker, la coopération entre les acteurs d'un même monde de l'art est rendue possible parce qu'ils partagent une même convention. Les mondes de l'art sont constitués autour d'un ensemble de solutions communes, concernant des problèmes extrêmement variés⁹, qui sont le plus souvent implicites et mises en œuvre sans être réfléchies ; l'activation de ces conventions rend possible une coordination spontanée de l'ensemble des acteurs dont les actions combinées participent à la fabrication d'une œuvre d'art.

Telle qu'elle est définie par Becker, la notion de convention recouvre une série de phénomènes extrêmement hétérogènes sans faciliter nécessairement leur élucidation¹⁰ : aussi en ferai-je un usage que je restreindrai délibérément à la sphère de l'interprétation musicale ou, pour le dire autrement, aux principes qui viennent régler la production du son de chaque instrumentiste et la coordination de ces pratiques individuelles dans un collectif musical – je parlerai donc de *convention d'interprétation*. Une fois posée cette restriction, on peut dire que le monde de la musique ancienne s'est constitué autour de la définition d'une nouvelle convention d'interprétation, définie par un triple retour aux sources. Un *retour aux partitions originales*, tout d'abord, qui entraîne une réinterprétation de chefs-d'œuvre modifiés par des siècles d'arrangements, et la découverte d'œuvres oubliées et remises au goût du jour. Le mouvement de réinterprétation de la musique ancienne se caractérise ensuite par la volonté de *retrouver des modes d'interprétation oubliés* : la plupart des œuvres écrites à l'époque baroque ne comportaient que très peu d'indications écrites, et les interprètes improvisaient sur la trame que les compositeurs avaient esquissée sur le papier. Confrontés à ces traces parcellaires, les baroqueux essaient de retrouver les habitudes et les réflexes des musiciens pour qui les œuvres avaient été écrites en se fondant sur les traités, les comptes-rendus de concerts ou l'iconographie. Les conseils donnés par les traités s'avèrent souvent impossibles à mettre en pratique sur les instruments modernes dont la facture* peut être très différente de celle des instruments utilisés pour créer l'œuvre : aussi la démarche des baroqueux les a-t-elle amenés à délaisser le confort des instruments modernes pour *utiliser des instruments anciens*.

Ainsi définie, la convention d'interprétation désigne des phénomènes dont on peut reconstituer la genèse et les propriétés. Conserver, en en restreignant le sens, la notion de convention, me permet par ailleurs de souligner que ce monde de l'art s'est constitué autour d'une activité particulière, ou plus précisément autour d'une manière particulière d'effectuer une tâche : pour interpréter la musique du passé, revenir aux sources. En employant le vocabulaire de A. Abbott, on dira que le monde de la musique ancienne se constitue autour de la *juridiction* que les baroqueux revendiquent¹¹. Pour Abbott, la juridiction désigne le lien qui s'établit entre un groupe professionnel et le travail qu'il accomplit : des groupes professionnels sont en compétition pour remplir certaines tâches, et ils cherchent à stabiliser le lien (la juridiction) qui s'établit entre eux-mêmes et le travail à accomplir. Ce lien peut, dans certains cas, prendre la forme d'un monopole garanti par la loi – on parle alors de « professions » au sens anglo-saxon du terme¹². Mais il peut aussi être beaucoup moins exclusif : ce qui intéresse Abbott, et qui est particulièrement pertinent pour mon propos, c'est la lutte qui s'établit entre les groupes professionnels (en l'occurrence, les musiciens traditionnels et les musiciens baroqueux) pour disposer d'une chance d'accomplir certaines tâches (ici, l'interprétation d'œuvres du passé). Si je

9. Becker écrit ainsi que « les conventions artistiques portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres, même s'il est toujours possible de revenir sur une convention particulière pour une œuvre donnée. Les conventions dictent les choix des matériaux [...], indiquent les procédés à utiliser pour traduire les idées ou les sensations [...], prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés aux matériaux [...], indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre [...], régissent les relations entre l'artiste et le public, en déterminant les droits et les obligations de l'un et l'autre » (*Ibid.*, p.53-54).

10. Pour une discussion plus précise de la notion, cf. François (P.), « Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne », *Sociologie du travail*, 44 (1), 2002.

11. Abbott (A.), *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

12. Cf. Dubar (C.), Tripier (P.), *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin, 1998.

parle de juridiction, ce n'est donc certainement pas pour dire que les baroqueux constituent une « profession » ; c'est simplement pour signaler que ce groupe est en lutte avec d'autres groupes pour remplir une tâche particulière (l'interprétation d'un certain répertoire), et que c'est de leur succès au moins partiel dans cette lutte que dépend le développement d'un nouveau monde de l'art. Pour rendre compte du développement de ce monde, il me faudra par conséquent dessiner l'étendue du territoire sur lequel les baroqueux parviennent à asseoir leur juridiction, et préciser les ressorts qui leur permettent de l'instituer et de la renforcer.

La question à laquelle la notion de convention devait répondre, pour Becker, reste cependant posée : comment les acteurs qui participent à la production de l'œuvre d'art parviennent-ils à coordonner leur activité ? Je fais ici l'hypothèse qu'il est inutile, pour soulever cette question, de la recouvrir d'une notion abstraite – mais qu'on gagne en revanche à l'aborder en adoptant une posture particulière : en se concentrant sur les interactions qui s'établissent entre les acteurs de ce monde.

De l'interaction au marché

La perspective en termes de monde social proposée par Becker et Strauss s'inscrit explicitement dans la tradition de l'interactionnisme de Chicago, pour laquelle toute analyse sociologique doit partir de l'analyse des interactions qui se déroulent entre les acteurs du monde étudié. Le primat donné à l'analyse des interactions déborde de très loin la seule tradition de l'interactionnisme symbolique de Chicago¹³ : c'est lui qui fonde, à bien des égards, certaines perspectives micro-historiques¹⁴, de même qu'il est au principe du programme de la nouvelle sociologie économique telle que le définit Granovetter¹⁵. Comme le rappelle J.-M. Chapoulie, la notion d'interaction mobilisée par la tradition de Chicago n'est pas une notion de sens commun, mais « une notion construite qui sert avant tout à exprimer le postulat de base d'une approche qui considère que « les membres d'une société sont liés par un système d'influences mutuelles qui, en raison de ses propriétés, doit être considéré comme un processus » [R. Park] »¹⁶. Pour rendre compte du monde social, il ne faut donc pas partir d'entités sociales préexistantes (une organisation, un syndicat, une profession), mais, en se situant « au ras du sol »¹⁷, regarder ces entités comme le produit des interactions qui se déroulent entre les acteurs, individuels ou collectifs – les acteurs collectifs pouvant eux-mêmes se comprendre comme le résultat d'un processus d'interactions entre les membres qui le composent.

Ce primat donné à l'interaction dans l'analyse du développement de la musique ancienne est certes un parti pris analytique, mais il m'est aussi souvent apparu comme une nécessité : on rencontre, au sein du monde de la musique ancienne, très peu d'entités constituées (organisation, syndicats, politiques, etc.). C'est un univers d'une extrême labilité où le sociologue qui voudrait porter son regard sur d'autres objets que sur des interactions serait bien en peine de pouvoir en identifier. Les ensembles de musique ancienne n'emploient que des musiciens intermittents : un directeur artistique souhaite monter une œuvre, des musiciens sont rassemblés,

13. Pour une discussion précise de la notion d'interaction dans la tradition de Chicago, cf. Chapoulie (J.-M.), « E.C. Hughes et la tradition de Chicago », in Hughes (E.C.), *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1996 ; Chapoulie (J.-M.), *La tradition sociologique de Chicago. 1892-1961*, Paris, Le Seuil, 2001 ; Baszanger (I.), « Les chantiers d'un interactionniste américain », in Strauss (A.), *La trame de la négociation, op. cit.*

14. Cf. Revel (J.), « Micro-analyse et construction du social », in Revel (J.), dir., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996 ; et Rosental (P.-A.), « Construire le “macro” par le “micro” : Fredrik Barth et la *microstoria* », in Revel (J.), dir., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience, op. cit.*

15. Cf. Granovetter (M.S.), « Action économique et structure sociale : le problème de l'encastrement », in Granovetter (M.S.), *Le marché autrement. Les réseaux dans l'économie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

16. Chapoulie (J.-M.), « E.C. Hughes et la tradition de Chicago », art. cité, p. 48.

17. Revel (J.), « L'histoire au ras du sol », préface à Levi (G.), *Le pouvoir au village*, Paris, Gallimard, 1989.

travaillent ensemble quelques jours et repartent sans être sûrs de jamais retravailler avec cet ensemble qui redevient ce qu'il était peut-être, un simple nom sur la boîte aux lettres du domicile du directeur musical... De même, les collaborations avec les organisateurs de concerts prennent toujours la forme d'un projet spécifique : l'ensemble projette de monter une œuvre, il vend le concert à un organisateur qui, peut-être, ne l'accueillera jamais plus.

Pour congruente qu'elle soit avec le monde dont elle doit rendre compte, cette perspective interactionniste n'en entraîne pas moins un certain nombre de conséquences pour l'analyse des mondes sociaux. Le monde social est lui-même le produit des interactions, tout comme les éléments qui le composent : la posture interactionniste, parce qu'elle ne postule pas l'existence et les frontières de réalités préétablies, ne conclut pas non plus à leur inexistence quand elles ne s'imposent pas d'emblée à l'observation. L'évocation des enjeux liés à l'analyse du rôle des collectivités publiques dans le développement de la musique ancienne en donnera une illustration. Le ministère de la Culture n'a eu, en vingt-cinq ans, aucune politique suivie à l'égard de ce secteur d'activité : si l'on cherche à identifier un « paradigme » ou un « référentiel »¹⁸ ou si on s'efforce de repérer les « réseaux de politiques publiques »¹⁹ qui porteraient les actions du ministère, on en conclurait que cette politique n'existe pas et qu'elle n'a pu avoir aucun rôle dans le développement de la musique ancienne ; si au contraire on adopte ce qu'Elmore appelle le « raisonnement à reculons »²⁰, et que l'on part des interactions concrètes qui se font jour entre des acteurs de ce monde pour repérer les flux financiers, les mobilisations de moyens logistiques des collectivités publiques, les choix, les décisions, les négociations, alors les collectivités publiques, souvent incarnées par des fonctionnaires un peu souterrains, sont omniprésentes – et le rôle de la « politique culturelle » (notion dont le sens, on s'en rend compte, ne pourra qu'être profondément modifié par cette virée « au ras du sol » qui permet de la mettre au jour) s'en trouve par conséquent sensiblement transformé.

Par ailleurs, en se concentrant sur les interactions, l'analyse est susceptible de se trouver confrontée à une implication dont il faut à mon sens se garder : parce qu'elle part des interactions, l'analyse peut aussi s'y réduire. Dans bien des cas, les interactions sont le point de départ de l'analyse, mais elles en sont aussi la fin : qu'on les nomme « systèmes d'actions concrets »²¹, « réseaux sociaux techniques »²², « ordres négociés »²³, on admet que les seules formes collectives que l'on peut mettre au jour sont des ordres locaux et largement indifférenciés. On décide par conséquent qu'il faut abandonner, comme catégories d'analyse, les vieux outils du sociologue qui ne survivraient pas au détour micro-sociologique : plus de professions, d'organisations, de marchés ou de politiques publiques, autant de catégories qui se dissolvent quand on les approche et qu'il est vain, par conséquent, de vouloir reconstruire. A mon sens, l'adoption d'une posture interactionniste ne doit pas conduire à abandonner ces catégories, mais doit être au contraire l'occasion de les remettre sur le métier du sociologue. Cette démarche se fonde sur une intuition simple : l'agencement des interactions n'est pas aléatoire ou inconstant, il institue au contraire des formes singulières dotées d'une réelle stabilité²⁴. Autrement dit, si l'analyse part des interactions, elle ne s'y réduit pas : elle doit au contraire s'attacher à mettre au jour ces formes stables et singulières qui viennent structurer les mondes sociaux.

18. Faure (A.), Pollet (G.), Warin (P.), dir., *La construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel*, Paris, L'Harmattan, 1995.

19. Le Galès (P.), Thatcher (M.), dir., *Les réseaux de politique publique. Débat autour des policy networks*, Paris, L'Harmattan, 1995.

20. Elmore (R.F.), « Backward Mapping: Implementation Research and Policy Decisions », in Williams (W.), ed., *Studying Implementation. Methodological and Administrative Issues*, Chatham, Chatham House Publishers, 1982.

21. Friedberg (E.), *Le pouvoir et la règle*, Paris, Le Seuil, 1997.

22. Latour (B.), *La science en action*, Paris, Gallimard, 1995.

23. Strauss (A.), « L'hôpital et son ordre négocié », in Strauss (A.), *La trame de la négociation, op. cit.*

24. Cette intuition est au principe de la sociologie de G. Simmel. Cf. Simmel (G.), « Le problème de la sociologie », in Simmel (G.), *Sociologie. Essai sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

Le cas de la musique ancienne semble de prime abord bien inapproprié pour soulever ces questions : tout y est labile, inconstant, provisoire, les structures stables font défaut comme manque, *a priori*, toute espèce de régularité. C'est précisément l'enjeu de l'analyse que de parvenir à montrer comment ces interactions fugaces, ponctuelles, et d'une extrême labilité font émerger des formes stables qui, elles-mêmes agencées les unes par rapport aux autres, contribuent à structurer un monde. Plus précisément, la plupart des relations qui se nouent dans ce monde passent par des interactions que l'on identifie spontanément comme relevant du marché : les musiciens intermittents sont engagés ponctuellement pour une production* ; ces productions ne sont pas présentées dans une salle que les ensembles ont à gérer et où ils sont installés, comme nombre d'orchestres traditionnels, mais sont vendues à des organisateurs de concerts. Autrement dit, les formes qui structurent le monde de la musique ancienne doivent pouvoir s'analyser comme des *marchés*.

Avant de détailler ce que recouvre cette notion, peut-être faut-il préciser le sens de cette proposition : que veut-on dire au juste, quand on dit des marchés qu'ils *structurent* le monde de la musique ancienne ? Rappelons que, pour Becker, les mondes sociaux sont notamment constitués des *chaînes d'interactions* qui lient les uns aux autres les acteurs qui composent ce monde. Dire que le monde de la musique ancienne est structuré par des marchés – le marché des concerts, le marché du disque, le marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne, le marché des subventions, etc. – c'est spécifier la *forme* que prennent, le plus souvent, ces chaînes d'interaction : c'est dire, en d'autres termes, que ces chaînes d'interaction ne se déploient pas suivant des formes indéterminées ou aléatoires, mais qu'on peut les identifier comme des formes *marchandes* – j'y reviendrai plus loin. Pourquoi, dans ce cas, ne peut-on se contenter de parler des *marchés* de la musique ancienne, et doit-on mobiliser, comme pour les englober, la notion de monde ? L'idée que les marchés sont agencés au sein d'un monde commun permet tout d'abord de signaler qu'ils sont organisés autour d'une même activité et que les interactions qui s'y déploient ont en commun de participer à la *production* d'une interprétation particulière d'un répertoire donné. Plus encore : ces marchés ne sont pas juxtaposés, ils sont – on le verra – profondément liés les uns aux autres, au point qu'il est souvent impossible de comprendre les dynamiques qui se font jour dans certains d'entre eux sans comprendre ce qui se joue sur les autres marchés. Par ailleurs, dire que le monde de la musique ancienne est structuré par des marchés ne signifie pas, loin s'en faut, que *tous* les phénomènes collectifs qui s'y déploient prennent cette forme marchande : on y rencontre également des organisations, par exemple, certes réduites et fragiles, mais qui elles aussi contribuent malgré tout à *faire* le monde de la musique ancienne, autrement dit à lui donner ses formes propres et à lui imprimer sa dynamique. Ces organisations interagissent, et si ces interactions prennent, pour l'essentiel, une forme concurrentielle, elles peuvent aussi prendre d'autres modalités, l'entraide – le prêt d'instruments ou de partitions, par exemple – ou la coopération – la mobilisation au sein d'une association professionnelle. Parce qu'elle rendrait beaucoup plus difficile la pensée de la coexistence et de l'articulation de ces formes plurielles d'actions collectives, la seule référence aux « marchés » est insuffisante ; l'un des enjeux de la notion de monde est au contraire d'identifier ces formes hétérogènes et de penser leur intrication réciproque.

Enfin, comme le rappellent Strauss et Becker, les mondes sociaux ne sont pas seulement constitués par l'ensemble des interactions et des formes qu'elles engendrent, ils sont aussi institués et transformés par les discours que les acteurs tiennent sur ces mondes, qui définissent leur identité et qui stabilisent leurs frontières. Les mondes renvoient autant à une *pragmatique* et à une *morphologie* qu'à une *rhétorique*, et c'est de l'articulation de ces trois dimensions qu'émerge, progressivement, la dynamique des mondes sociaux. Dire dans ces conditions du monde de la musique ancienne qu'il est *structuré* par des marchés revient par conséquent à formuler une série d'hypothèses de travail qui me guideront dans cet ouvrage : les chaînes d'interaction qui se déploient au sein de ce monde prennent le plus souvent une forme *marchande*, et les autres formes d'actions collectives, le plus souvent, doivent s'y articuler ; les différents

marchés qui structurent ce monde ne sont pas juxtaposés les uns aux autres, ils sont au contraire profondément interdépendants ; les discours tenus par les acteurs qui contribuent à conférer au monde sa forme et son identité, enfin, peuvent aussi se saisir dans leur articulation avec les différents marchés qui constituent l'armature fondamentale de ce monde social.

Mais faire ainsi l'hypothèse que les formes marchandes structurent le monde de la musique ancienne pourra sembler d'un médiocre intérêt, tant la sociologie qui depuis vingt ans désormais a fait des marchés concrets l'un de ses objets de prédilection²⁵, semble se passer d'une définition du marché qui permette de le distinguer, comme forme de régulation singulière des échanges, du réseau, de l'interconnaissance ou de l'organisation. De plus, le marché est une notion particulièrement délicate à définir, comme le soulignait déjà Max Weber pour qui le marché constituait une « structure amorphe »²⁶. C'est cependant de sa définition – et du commentaire qu'en donne R. Swedberg – que je partirai pour définir le marché comme forme singulière²⁷. Pour Weber, « on doit parler de marché dès que, ne serait-ce que d'un côté, une majorité de candidats à l'échange entrent en concurrence pour des chances d'échange »²⁸. R. Swedberg précise cette définition en notant qu'un marché peut se décomposer analytiquement en deux jeux d'interaction. Le premier jeu d'interactions met en *concurrence* l'ensemble des demandeurs d'une part, l'ensemble des offreurs d'autre part ; ce processus de concurrence permet de sélectionner un offreur et un demandeur particulier, qui sont alors susceptibles de procéder à un échange. Le second jeu d'interactions concerne l'*échange* qui s'établit entre *un* offreur et *un* demandeur particuliers. Pour illustrer cette définition analytique du marché, il propose le schéma suivant :

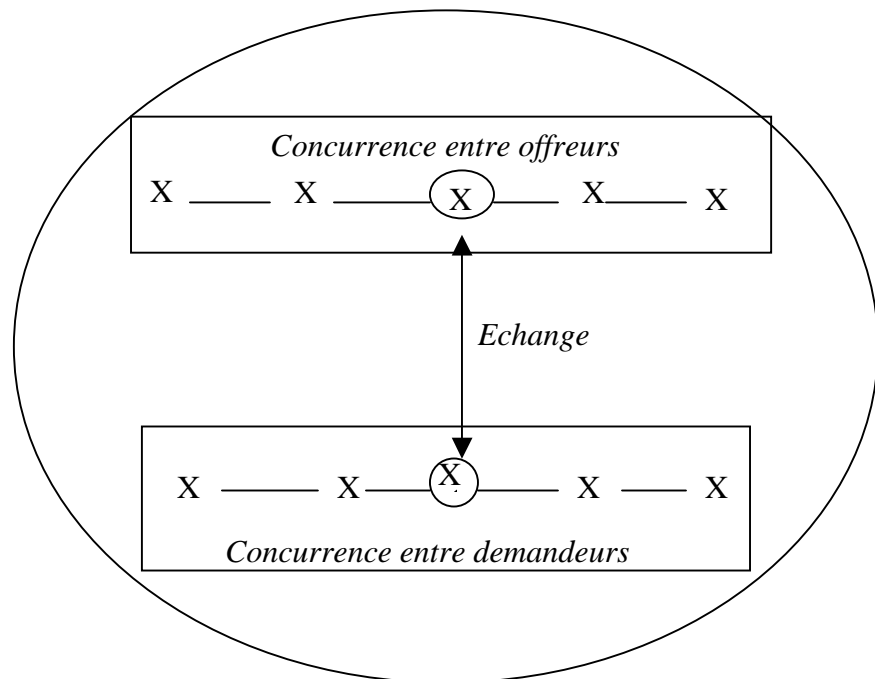


Figure 1 – La structure sociale du marché selon Weber d'après R. Swedberg²⁹

25. Depuis la belle contribution de Garcia (M.-F.), « La construction sociale d'un marché parfait : le marché au cadran de Fontaines-en-Sologne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 65, 1986, les études se sont multipliées : cf. entre autres les contributions réunies par Cochoy (F.), Dubuisson-Quellier (S.), « Les professionnels du marché », *Sociologie du travail*, 42 (3), 2000, ou par Callon (M.), ed., *The Laws of the Markets*, Oxford, Blackwell, 1998.

26. Weber (M.), « Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive », in Weber (M.), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Pocket, 1992.

27. Cf. Weber (M.), *Economie et société*, vol. 2, Paris, Pocket, 1995, p. 410-416 ; Swedberg (R.), *Max Weber and the Idea of Economic Sociology*, Princeton, Princeton University Press 1998, p. 42-44.

28. Weber (M.), *Economie et société*, vol. 2, *op. cit.*, p. 410.

29. Swedberg (R.), *Max Weber and the Idea of Economic Sociology*, *op. cit.*, p. 43.

La définition que propose R. Swedberg pour caractériser la forme marchande est d'une grande généralité et permet de saisir, dans le cas qui nous intéresse, l'ensemble des marchés qui structurent le monde de la musique ancienne – marché du travail des musiciens, marché des concerts, marché du disque, marché des subventions, etc.. En l'état, cependant, elle reste beaucoup trop générique : elle ne nous dit rien, en particulier, des deux interactions qu'elle identifie, la concurrence et l'échange.

La concurrence peut s'étudier en croisant une double perspective. La première, que l'on peut qualifier de *formelle*, reprend l'intuition de Simmel et de Weber pour qui la concurrence est une forme particulière de conflit qui se singularise par deux traits principaux³⁰. Tout d'abord, la concurrence est une *lutte indirecte*. La concurrence est une lutte, mais une lutte très spécifique dans laquelle les acteurs n'interagissent pas *directement* les uns contre les autres : ce sont des *efforts parallèles*, comme l'écrit Simmel, qui permettent aux acteurs d'exclure, de surpasser ou d'éliminer leurs concurrents. Par conséquent, pour décrire la concurrence, il ne faut pas chercher à mettre au jour la manière dont un vendeur (un acheteur) interagit *directement* avec un autre vendeur (un autre acheteur), mais il faut au contraire montrer en quoi des pratiques diverses (une baisse des prix radicale allant jusqu'au *dumping*, une modification des caractéristiques intrinsèques du bien, une attention plus grande portée à son *packaging*, une série de services attachés à sa vente, l'octroi d'avantages visant à fidéliser le client, etc.) peuvent s'interpréter comme autant de techniques permettant de dépasser ses concurrents et, partant, comme autant de stratégies de lutte *indirecte* contre ses adversaires. Ensuite, la concurrence est une lutte *pour des opportunités d'échange* : la victoire dans la lutte n'est qu'un premier pas – il reste encore à convaincre le partenaire potentiel qu'il peut effectivement procéder à l'échange. Simmel écrit ainsi : « dans beaucoup d'autres sortes de combat, la victoire sur l'adversaire ne rapporte pas immédiatement de prix, mais elle est elle-même ce prix ; dans le cas de la concurrence, (...) si la victoire sur le concurrent est chronologiquement un premier pas obligatoire, elle ne signifie encore rien par elle-même, mais le but de toute l'action ne sera atteint que lorsque se présentera une valeur tout à fait indépendante en elle-même de ce combat. Le commerçant qui a réussi à faire courir dans le public le bruit que son concurrent était insolvable est encore loin d'avoir gagné, si par exemple les besoins du public se détournent tout à coup de la marchandise qu'il offre (...). Ce qui donne une coloration particulière à ce type de lutte concurrentielle, c'est que le résultat du combat ne suffit pas à réaliser la finalité du combat »³¹.

La seconde perspective analytique que l'on peut mobiliser pour étudier la concurrence est une perspective *fonctionnaliste* : elle pose que l'on peut interpréter les interactions qui lui donnent corps et les dispositifs qui l'accompagnent comme autant de moyens de gérer (c'est-à-dire d'acquérir, de conserver ou de faire circuler) l'information sur les biens échangés. Cette seconde perspective, qui traverse un grand nombre de travaux des sciences sociales consacrés aux marchés³², est particulièrement importante dans le cas des marchés qui structurent le monde de la musique ancienne : les éléments qui s'y échangent, concerts, productions*,

30. Simmel (G.), « Le conflit », in Simmel (G.), *Sociologie, Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation, op. cit.*, p. 297-319 notamment ; Weber (M.), *Economie et société, vol. 1*, Paris, Pocket, 1995, p. 74-78 notamment.

31. *Ibid.*, p. 298.

32. En économie, cf. notamment le courant de l'économie de l'information, issu des articles fondateurs d'Akerlof (G.A.), « The Markets for Lemons: Quality Uncertainty and the Market Mechanism », *Quarterly Journal of Economics*, 84 (3), 1970, de Spence (M.), *Market Signaling*, Cambridge, Cambridge university press, 1974, et de Stiglitz (J.), « The Causes and Consequences of the Dependence of Quality on Prices », *Journal of Economic Literature*, 25, 1987. Voir aussi la tradition viennoise qui met également l'information au centre de son analyse de la concurrence (cf. Hayek (F.V.), « The Meaning of Competition », in Hayek (F.V.), *Individualism and Economic Order*, Chicago, Chicago University Press, 1948 ; Kirzner (I.M.), *Competition and entrepreneurship*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973). En anthropologie, cf. entre autres, la magnifique étude de C. Geertz sur le souk de Seffrou (Geertz (C.), *Le souk de Seffrou. Sur l'économie de bazar*, Paris, Editions Bouchène, 2003). En sociologie, une grande partie de la littérature consacrée à la « qualité » me semble traiter *de facto* de l'organisation des échanges dans cette perspective (cf. Musselin (C.), Paradeise (C.), « Le concept de qualité : où en sommes-nous ? », *Sociologie du travail*, 44 (3), 2002).

musiciens, sont en effet toujours marqués par une grande incertitude – les productions sont des prototypes, les labels font défaut.

La concurrence consiste, on vient de le voir, en une lutte indirecte pour des opportunités d'échange ; elle n'est donc que l'une des interactions dont il faut rendre compte dans l'analyse d'un marché : il faut compléter l'analyse par une interrogation sur l'échange qui peut se dérouler entre les partenaires potentiels, offreur et demandeur, que le processus concurrentiel a fait émerger. Parler d'échange est cependant insuffisant : les phénomènes d'échange sont d'une telle généralité qu'il faut se réserver la possibilité de les qualifier pour les distinguer et en faciliter la comparaison et l'analyse. A cette fin, j'aurai fréquemment recours à un mode de raisonnement idéal-typique. Dans un paragraphe où il résume l'esprit de cette démarche, Weber écrit que « l'idéal-type est un tableau de pensée, il n'est *pas* la réalité historique ni surtout la réalité "authentique", il sert encore moins de schéma dans lequel on pourrait ordonner la réalité à titre d'*exemplaire*. Il n'a d'autre signification que d'un *concept limite* purement idéal, auquel on *mesure* la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la *compare*. Ces concepts sont des images dans lesquelles nous construisons des relations, en utilisant la catégorie de possibilité objective, que notre *imagination* formée et orientée d'après la réalité *juge* comme adéquate »³³. Je me réserve donc la possibilité de dessiner des *types-idéaux* de relations auxquels je pourrai ensuite rapporter le matériau empirique collecté et mesurer les distances qui s'établissent entre les interactions concrètement à l'œuvre dans le monde étudié et les types-idéaux.

A mesure que j'avancerai dans ma démonstration, je serai donc amené à spécifier ces types pour rendre compte des échanges qui se déroulent sur les marchés de la musique ancienne. Dès cette introduction, toutefois, je souhaiterais introduire une première définition qui me permettra d'avancer quelques hypothèses générales sur des caractéristiques récurrentes des marchés qui structurent ce monde. Pour spécifier la nature des échanges qui sont à l'œuvre sur les marchés concrets de la musique ancienne, on peut, à la suite de F. Weber, d'A. Testart et de P. Chantelat, définir l'idéal-type d'un échange *marchand* reposant sur trois critères³⁴. Le premier concerne le rapport entre les parties de l'échange : ce qui spécifie un échange purement marchand, c'est l'impersonnalité du lien qui s'établit entre les partenaires de l'échange. Le second critère concerne l'inscription temporelle de l'interaction : l'échange purement marchand est marqué par sa ponctualité et par la discontinuité de la relation qu'il institue. J'ai enfin suggéré d'ajouter un troisième critère pour définir l'idéal-type d'une relation marchande³⁵ : dans un échange purement marchand, la *seule* dimension sur laquelle doit nécessairement se faire un accord entre les parties de l'échange est le prix de ce bien³⁶.

J'aurai l'occasion de revenir sur cette définition idéale-typique et d'en apprécier la pertinence heuristique ; je l'ai énoncée ici pour pouvoir avancer quelques hypothèses supplémentaires sur les mécanismes marchands qui sont à l'œuvre au sein du monde de la musique ancienne. Sur ses différents marchés (qu'il s'agisse du marché du travail, du marché des concerts ou du marché du disque), on rencontre très fréquemment une forme d'échange qui éloigne de l'idéal-type de la relation marchande en ce qu'il repose sur une stabilisation des liens

33. Cf. Weber (M.), « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociale », in Weber (M.), *Essais sur la théorie de la science*, op. cit., p. 176. Cf. également Coenen-Hunter (J.), « Le type idéal comme instrument de la recherche sociologique », *Revue française de sociologie*, 44 (3), 2003, et surtout Passeron (J.-C.), *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan, 1991.

34. Cf. Chantelat (P.), « La nouvelle sociologie économique et le lien marchand », *Revue française de sociologie*, 43 (3), 2002 ; Weber (F.), « Transactions marchandes, échanges rituels, relations personnelles. Une ethnographie économique après le Grand Partage », *Genèses*, 41, 2000 ; Testart (A.), « Echange marchand, échange non marchand », *Revue française de sociologie*, 42 (4), 2001.

35. Cf. François (P.), « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, 45 (3), 2004.

36. Ce type idéal, conformément au principe de la méthode wébérienne, constitue un cas *limite*. Les échanges qui se déroulent sur la plupart des marchés de la musique ancienne sont éloignés de l'échange *marchand* : il peut y avoir, sur un marché (conçue comme forme sociale qui associe la concurrence et l'échange), des échanges *non marchands*.

entre les partenaires de l'échange. Cette stabilisation engendre des phénomènes de *clôture*, qui éloignent les échanges de l'idéal-type de l'échange marchand et qui donnent à la concurrence une dynamique très particulière. J'emploie ici la clôture au sens de M. Weber, quand il distingue les « relations sociales ouvertes » des « relations sociales fermées » : « Nous dirons d'une relation sociale (...) qu'elle est "ouverte" vers l'extérieur, écrit Weber, lorsque et tant que, d'après les règlements en vigueur, on n'interdit à quiconque est effectivement en mesure de le faire, et le désire, de participer à l'activité orientée réciproquement selon le contenu significatif qui la constitue. Nous dirons par contre qu'elle est "fermée" vers l'extérieur tant que, et dans la mesure où, son contenu significatif ou ses règlements en vigueur excluent, ou bien limitent, la participation, ou la lient à des conditions »³⁷. Parce qu'ils sont extrêmement fréquents sur les marchés de la musique ancienne et qu'ils constituent le ressort par excellence de la concurrence qui s'y déploie, les mécanismes de clôture qui permettent à certains acteurs de stabiliser leur partenariat et, partant, d'exclure durablement – ou définitivement – leurs concurrents de certaines opportunités d'échange, voire du marché pris dans son ensemble, seront au centre de mon propos.

L'un des enjeux de l'analyse est donc de comprendre comment est instituée la clôture de certaines relations : quels sont les ressorts de la clôture des interactions ou, pour le dire autrement, quels sont les mécanismes qui permettent à certains acteurs de s'assurer de la récurrence de leurs partenariats en excluant leurs adversaires ? Dans le monde de la musique ancienne, les rapports entre les acteurs demeurent, pour la plupart, des rapports informels – la clôture des interactions ne renvoie que dans une très faible mesure aux « investissements de forme » dont parle L. Thévenot³⁸. Je fais ici l'hypothèse que les phénomènes de clôture peuvent se comprendre comme la conséquence de mécanismes d'engagement dans le sens de H.S. Becker³⁹. Pour Becker, on dit d'un acteur qu'il est engagé quand ses actions s'inscrivent dans des séquences d'activités dotées d'une certaine cohérence (« *consistent lines of activities* ») : dans le cas qui nous préoccupe, cette cohérence renvoie à la récurrence des transactions, qui se traduit par une clôture des interactions. Pour expliquer ce qui fonde la cohérence des séquences d'activité, Becker suggère que l'acteur qui envisage d'entrer dans une interaction au temps (t) peut se trouver engagé par une action entreprise au temps (t-1) dès lors que cette action a eu comme conséquence d'impliquer dans l'interaction du temps (t) des intérêts (qu'il s'agisse de ceux des partenaires de l'interaction ou d'un tiers), ou tout autre élément qui n'auraient pas été impliqués dans l'interaction du temps (t) si celle du temps (t-1) n'avait pas eu lieu. L'espace des choix, au temps (t), est modifié parce que l'interaction, au temps (t-1), a eu lieu : l'acteur va être porté à effectuer en (t) une action cohérente avec celle qu'il a entreprise en (t-1), il est *engagé*⁴⁰. C'est sur la base de ce schéma très général que je propose de rendre compte des phénomènes de clôture. L'une des implications de cette hypothèse de travail, qui place dans la séquence des interactions les fondements de leur clôture, réside dans l'idée que les mécanismes concurrentiels à l'œuvre sur

37. Weber (M.), *Economie et société*, vol. 1, *op. cit.*, p. 82. La thématique de la clôture des relations sociales est l'une des notions utilisées par les sociologues d'inspiration wébérienne travaillant notamment sur les professions (Abbott (A.), *The System of Professions*, *op. cit.* ; Larson (M.S.), *The Rise of Professionalism*, Berkeley, University of California Press, 1977 ; Paradeise (C.), « La marine marchande française : un marché du travail fermé ? », *Revue française de sociologie*, 25 (3), 1984) et sur les classes sociales (Murphy (R.), *Social Closure: the Theory of Monopolization and Exclusion*, Oxford, Clarendon press, 1988), les deux questions étant d'ailleurs liées.

38. Thévenot (L.), « Les investissements de forme », in *Conventions économiques. Cahier du Centre d'études de l'emploi*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

39. Becker (H.S.), « Notes on the Concept of Commitment », in Becker (H.S.), *Sociological Work*, Chicago, Aldine de Gruyter, 1970.

40. A bien des égards, et bien que le modèle de l'engagement de Becker en soit totalement indépendant, l'argument me semble assez proche, dans l'attention qu'il porte aux phénomènes d'auto-renforcement, de celui des sentiers de dépendance développé par les économistes évolutionnistes (Arthur (B.), *Increasing Return and Path Dependence in the Economy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994) et par les politologues néo-institutionnalistes (Pierson (P.), « Not just what, but when: Timing and Sequence in Political Processes », *Studies in American Political Development*, 14, printemps 2000).

ces marchés ne sont pas accessibles si l'on ne s'attache pas à suivre la trajectoire des acteurs qui interviennent dans ce monde.

Une trajectoire de professionnalisation

Dans l'étude du monde de la musique ancienne, l'attention portée à la trajectoire des acteurs répond à plusieurs impératifs. Le premier, on vient de le voir, est analytique : si ce sont des logiques d'engagement (autrement dit des logiques liées à la succession temporelle des interactions) qui sont au principe de la clôture des relations – et par conséquent de la dynamique concurrentielle qui se déploie sur ces marchés – on ne peut espérer en rendre compte sans suivre la trajectoire des acteurs (musiciens, ensembles, organisateurs de concerts, maisons de disques, etc.) qui interviennent au sein de ce monde. Mais l'intérêt porté à la trajectoire des acteurs renvoie également à un principe méthodologique que l'on peut expliciter en retournant et en généralisant l'argument que P. Bourdieu mobilise dans sa critique de l'usage de la biographie en sciences sociales⁴¹. Pour Bourdieu, le point aveugle des approches biographiques revient à reconstituer la cohérence de la trajectoire de l'individu en l'indexant sur sa cohérence supposée de « sujet », et conduit à ignorer que les itinéraires empruntés par les agents sont surdéterminés par l'état des champs sociaux où ils pénètrent, qui leur préexistent et qui s'imposent à eux – ce que Bourdieu résume plaisamment dans la célèbre métaphore du plan du métro : « Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un sujet dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre, est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations »⁴².

Si pour Bourdieu, la reconstitution de l'espace des positions possibles est par conséquent un préalable à toute analyse biographique, il me semble que l'on peut partir des mêmes principes – pas d'analyse de trajectoires sans compréhension du monde dans lequel elles se déploient – mais en retournant les conclusions de Bourdieu, et en faisant de la trajectoire des acteurs un traceur permettant de reconstituer les structures de ce monde : si la reconstitution de la trajectoire des acteurs montre qu'ils suivent des chemins obligés, on peut sur la base de ces itinéraires mettre au jour les ressources et les obstacles que le monde leur impose, repérer les formes typiques qui le structurent – on peut, en un mot, reconstituer le plan de métro en comparant systématiquement les trajets récurrents qui s'y déroulent. Par ailleurs, cette proposition méthodologique peut se généraliser aux acteurs collectifs : de même qu'il existe, au sein des mondes sociaux, des chemins obligés qui permettent de faire des carrières individuelles l'un des points d'entrée pour étudier la dynamique des marchés du travail⁴³, de même il existe, nous le verrons, des trajectoires récurrentes pour les organisations qui permettent de comprendre les contraintes, les ressources et les stratégies qui pèsent sur le développement de ces collectifs et qui fondent les caractéristiques de la concurrence et de l'échange sur les marchés où ils s'insèrent.

Si la reconstitution de la trajectoire des acteurs doit permettre de mettre au jour les structures du monde dans lequel elles se déploient, c'est aussi parce que ces structures ne sont pas données en nature mais qu'elles sont instituées, modelées, reconduites ou transformées au gré des séquences d'interactions entre les acteurs de ce monde – pour filer encore la métaphore du

41. Bourdieu (P.), « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 1986.

42. *Ibid.*, p. 71.

43. C'est l'une des hypothèses qui fonde les travaux de P.-M. Menger sur les marchés du travail atypiques (cf. Menger, (P.-M.), « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *Année sociologique*, 39, 1989). Pour une explicitation et un usage exemplaires de l'étude des carrières individuelles dans l'analyse des marchés du travail et, plus généralement, des mondes sociaux, cf. Bastin (G.), *Les professionnels de l'information européenne à Bruxelles*, Cachan, Thèse de doctorat de l'ENS de Cachan, 2003.

plan de métro, suivre les trajectoires, c'est non seulement se donner les moyens de mettre au jour une carte, mais aussi de voir comment les différents éléments qui s'y agencent se sont constitués. La reconstitution de la trajectoire des acteurs du monde est donc une condition nécessaire pour saisir les principes qui fondent son développement. Ce développement, en l'occurrence, peut se décrire comme un mouvement de *professionnalisation*. Précisons que la notion de professionnalisation telle que je l'entends ici n'est pas comme le processus qui mène d'un marché ouvert à un marché fermé du travail : il ne s'agit pas d'une professionnalisation au sens de la sociologie des professions anglo-saxonne⁴⁴. Par professionnalisation, je désigne ici le mouvement qui fait passer de l'amateurisme au professionnalisme, autrement dit d'une « activité pratiquée pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint de proches »⁴⁵, à l'exercice d'un métier, fondé sur une compétence dont la rémunération suffit à attester l'existence. Ce mouvement de professionnalisation se caractérise par quatre traits⁴⁶ :

1/ *L'invention des acteurs*. La professionnalisation de la musique ancienne se traduit avant tout par l'apparition de musiciens spécialisés dans le jeu sur instruments anciens. Naissent et croissent également des institutions spécialisées dans la musique ancienne : des ensembles bien sûr, mais aussi des organisateurs de concerts et des maisons de disques.

2/ *La spécialisation accrue des acteurs*. A mesure que le mouvement se professionnalise, les acteurs qui interviennent dans les chaînes de coopération du monde de l'art sont de plus en plus spécialisés. Cette spécialisation joue entre les organisations du monde de la musique ancienne : la professionnalisation se traduit par une *segmentation accrue des marchés*, avec la création de niches de spécialisation pour les ensembles et pour les festivals notamment.

Cette spécialisation accrue se traduit également par un *accroissement de la division du travail*. Elle se repère tout d'abord chez les musiciens : alors qu'ils pouvaient assumer des tâches administratives au début du mouvement, ils sont de plus en plus cantonnés à la seule sphère musicale. La division traditionnelle du travail au sein du monde de la musique, qui sépare le monde des interprètes du monde des enseignants, se rencontre de plus en plus dans le monde de la musique ancienne à mesure qu'il se professionnalise. L'accroissement de la division du travail se retrouve également au sein des ensembles et des structures de diffusion : les équipes administratives ont tendance à s'étoffer, les tâches sont réparties de plus en plus précisément entre leurs membres.

A l'échelle des individus, cette spécialisation accrue se traduit par une *amélioration de la compétence* des acteurs : dans la sphère administrative ou dans la sphère musicale, les acteurs sont de mieux en mieux formés et de plus en plus compétents. Cette amélioration de la compétence des acteurs engendre une homogénéisation du niveau des musiciens. Elle s'accompagne également d'une transformation des modes d'acquisition des compétences : pour les musiciens comme pour le personnel administratif, l'apprentissage sur le tas n'est plus la norme comme il l'était à la fin des années 1970, et les acteurs entrent dans le monde de la musique ancienne après s'être formés dans des structures d'enseignement dont il faudra analyser la construction.

3/ *L'emprise croissante des relations financières*. A mesure que le mouvement se professionnalise, des rapports qui pouvaient ne pas avoir de *contreparties monétaires* en ont de plus

44. Cf. Wilensky, H., « The Professionalization of Everyone », *American Journal of Sociology*, 70 (2), 1964.

45. J'emprunte cette définition de l'amateurisme à Donnat (O.), *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, La documentation française, 1996.

46. Pour une présentation de l'articulation de l'amateurisme et du professionnalisme en musique, cf. Ehrlich (C.), *The Music Profession in Britain since the XVIIIth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1985, ainsi que le compte-rendu qu'en donne Menger (P.-M.), « Ehrlich (C.), *The Music Profession in Britain since the XVIIIth Century*, compte-rendu de lecture », *Année sociologique*, 39, 1989). Je me permets de renvoyer également à François (P.) « Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs », in Nattiez (J.-J.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, op. cit.

en plus. Par ailleurs, les sommes en jeu au sein du monde de la musique ancienne sont beaucoup plus importantes. En particulier, *le niveau de rémunération* des différents acteurs s'est sensiblement élevé. Conséquence de cette hausse des rémunérations : la musique ancienne peut devenir *une sphère de spécialisation exclusive* pour les musiciens.

4/ *La stabilisation de l'environnement et des conditions de travail.* Les stratégies des acteurs ou les dynamiques issues de leurs interactions tendent à créer des régularités dans le fonctionnement du monde : les conditions d'emploi au sein d'un ensemble se stabilisent, par exemple, et ne sont pas redéfinies à chaque nouvelle production* ; de même, le financement des ensembles tend, lui aussi, à se stabiliser. Cette stabilisation ne repose que très marginalement sur des investissements de forme, et repose essentiellement sur des logiques informelles.

Je m'attacherai à montrer que ce mouvement a un caractère profondément *dialectique* : le succès de l'innovation vient modifier les conditions qui l'ont rendu possible. Par exemple, une partie du succès des baroqueux tient au décalage entre leur niveau de prix et le succès public qu'ils rencontrent ; à mesure qu'ils construisent leur succès, ils sont de moins en moins bon marché. Cette logique dialectique se traduit par une tendance à *la routinisation de l'innovation* : corollaire de la stabilisation dont je parlais plus haut, l'innovation que constituait le jeu sur instruments anciens se fige progressivement dans des pratiques routinières, qui viennent elles aussi contredire les principes fondateurs de la démarche du retour aux sources.

Par ailleurs, la musique ancienne se *normalise* au sein du monde de la musique sérieuse. Les spécificités de la musique ancienne demeurent encore très fortes : peu subventionnés, les ensembles de musique ancienne ne travaillent qu'avec des intermittents, alors que les orchestres modernes travaillent en général avec des musiciens salariés et des moyens financiers plus importants. Malgré tout, toutes les spécificités qui tenaient au fonctionnement *amateur* du monde de la musique ancienne – faiblesse ou absence des rémunérations, imprécision de l'organisation, hétérogénéité du niveau des musiciens, prégnance de l'autodidaxie et de l'apprentissage sur le tas, taux élevé de musiciens étrangers dans les emplois supérieurs, fréquence de la professionnalisation partielle ou intermittente – disparaissent progressivement, à mesure que le mouvement se professionnalise.

Pour achever la présentation de l'objet de ce livre, il me faut enfin justifier une absence : dans les développements qui précèdent, le public n'apparaît pas. La demande adressée aux ensembles de musique ancienne s'établit à deux niveaux : elle est d'abord le fait des organisateurs de concerts et des maisons de disque, qui sont eux-mêmes confrontés à la demande du public. J'analyserai dans le détail le premier niveau mais je laisserai dans l'ombre le second.

J'ai en effet dû renoncer à mesurer précisément ce succès public, et à dresser un portrait sociographique du public de la musique ancienne : les obstacles méthodologiques auxquels je me suis heurté étaient beaucoup trop lourds pour être levés dans le cadre de cette enquête. La mesure du succès public aurait supposé de rassembler des données concernant la location des places aux concerts de musique ancienne sur une vingtaine d'années. Pour les premières années du mouvement, il n'existe aucune donnée de ce type : les concerts étaient organisés par les musiciens, les locations improvisées à la dernière minute, la participation financière des auditeurs se résumait parfois à un don à l'entrée ou à la sortie du concert. On ne peut donc guère se fonder que sur des témoignages oraux. Par la suite, les baroqueux ont commencé à se produire dans des structures plus officielles, mais leurs archives ne sont pas facilement accessibles, et leur exploitation aurait été de peu d'enseignement : la construction du public des baroqueux est intervenue avant qu'ils ne pénètrent dans ces institutions, et les concerts que les Arts Florissants ou la Chapelle Royale donnent en 1984 au Châtelet ou au Théâtre des Champs-Élysées font déjà salle comble.

Le portrait sociographique du public actuel de la musique ancienne aurait permis de clarifier certaines hypothèses que les acteurs du mouvement considèrent comme allant de soi : le public de la musique ancienne serait un public plus « intellectuel », plus « classe moyenne » également, que celui de la musique sérieuse traditionnelle – hypothèses intéressantes mais qui ont peu à voir avec la question que j’avais décidé de mettre au centre de ma démarche, celle de la professionnalisation. Bâtir ce portrait sociographique aurait nécessité un outillage méthodologique très important : il aurait fallu effectuer une enquête par questionnaires, dispositif méthodologique très lourd que je ne pouvais envisager de mettre en œuvre – sauf à négliger d’autres questions, beaucoup plus centrales pour mon propos. Devant les difficultés rencontrées pour analyser la constitution du public de la musique ancienne j’ai préféré laisser dans l’ombre cette question. Plus précisément, je ne l’ai saisie que par les déclarations des organisateurs de concerts et des maisons de disques : les ventes de disques réalisées par les ensembles de musique ancienne, par exemple, sont très supérieures aux ventes des structures traditionnelles, mais elles ne peuvent être appréciées, en l’absence de toutes statistiques officielles, que par les déclarations des responsables des ensembles ou des maisons de disques.

Les deux premiers chapitres seront consacrés à une présentation du monde de la musique ancienne. J’en dresserai au chapitre 1 un portrait synthétique en me fondant sur l’exploitation des distinctions discographiques qui permettent de cerner l’étendue et l’évolution du territoire musical sur lequel les baroqueux sont reconnus, avant de m’arrêter, au chapitre 2, sur la convention d’interprétation qui fonde la spécificité de ce monde de l’art. Les chapitres 3, 4 et 5 seront consacrés aux marchés des ensembles de musique ancienne : le chapitre 3 portera sur les trajectoires de développements des ensembles, et me permettra d’analyser le fonctionnement du marché des subventions, avant d’étudier, au chapitre 4, le marché des concerts et, au chapitre 5, le marché du disque. Les deux derniers chapitres porteront sur le marché du travail des interprètes : le chapitre 6 éclairera l’articulation du marché du travail et des ensembles de musique ancienne, tandis que le chapitre 7 entrera dans l’étude du marché du travail par le biais de l’analyse des carrières des musiciens spécialisés dans la musique ancienne.