

Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement de la musique ancienne

Pierre Francois

► **To cite this version:**

Pierre Francois. Le marché et le politique. Le rôle de l'action publique dans le développement de la musique ancienne. *Revue Française de Science Politique*, Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2007, 57 (5), pp.629 - 649. hal-01779562

HAL Id: hal-01779562

<https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01779562>

Submitted on 26 Apr 2018

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.

LE MARCHÉ ET LE POLITIQUE

Le rôle de l'action publique dans le développement du monde de la musique ancienne

PIERRE FRANÇOIS

La distinction de l'économique et du politique compte parmi les plus anciennes à avoir été mobilisées pour penser la différenciation sociale : de l'irréductibilité de l'*oikos* et de la *polis* à l'articulation, beaucoup plus contemporaine, de l'univers « marchand » et de l'action publique, les traductions successives de la tension entre ces deux sphères d'activité¹ n'ont cessé de reconduire l'un des clivages les plus structurants des sociétés occidentales. Or, les travaux qui, au sein des sciences sociales contemporaines, portent sur le marché ou sur l'action publique dessinent un mouvement croisé qui contribue à brouiller ce clivage. D'un côté, en effet, l'étude des phénomènes marchands montre que l'identification de leur spécificité est pour le moins problématique : on a ainsi pu insister sur le fait que l'action économique – et plus encore, l'action marchande – était « encastrée » dans le maillage complexe des interactions sociales² ; quant au marché, sa structure amorphe (pour reprendre l'expression de Weber³) le rend si difficile à décrire que les auteurs qui s'attachent à son étude évitent, le plus souvent, de le définir – et s'ils montrent comment sont structurées et équipées les relations marchandes⁴, ils sont aussi prompts à soutenir, de manière plus ou moins explicite, que le « marché » n'existe pas et qu'il n'y a que des marchés concrets⁵. D'un autre côté, l'étude de l'action publique a montré que le repérage, déjà malaisé⁶, des spécificités et des frontières d'une sphère politique, était rendu particulièrement difficile lorsque le chercheur s'approchait des modalités concrètes d'intervention des acteurs publics : l'hétérogénéité des acteurs, la récurrence des négociations, la bigarrure des alliances qui portent *de facto* l'action publique sont telles que la saisie d'une spécificité politique de ces activités s'avère des plus délicates⁷. Autrement dit, si le clivage se

1. Nous employons ici la notion au sens de Max Weber dans la Considération intermédiaire de sa *Sociologie des religions* (Max Weber, « Considération intermédiaire : théorie des degrés et des orientations du refus religieux du monde », dans *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996, p. 410-460).

2. Cf. Mark S. Granovetter, « Economic Action and Social Structure : The Problem of Embeddedness », *American Journal of Sociology*, 91 (3), 1985, p. 481-510.

3. Max Weber, « Essai sur quelques catégories de la sociologie compréhensive », dans *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1992, p. 301-364, dont p. 335.

4. Cf., par exemple, les études rassemblées par F. Cochoy et S. Dubuisson-Quellier (Franck Cochoy, Sophie Dubuisson-Quellier (dir.), « Numéro spécial. Les professionnels du marché », *Sociologie du travail*, 42 (3), 2000), ou par M. Callon (Michel Callon (dir.), *The Laws of the Markets*, Oxford, Blackwell, 1998).

5. Cf., par exemple, Erhard Friedberg, *Le pouvoir et la règle*, Paris, Seuil, 1997, p. 186.

6. Voir sur ce point l'article fondateur de Jean Leca, « Le repérage du politique », *Projet*, 71, 1973, p. 11-23.

7. Cf. par exemple Patrick Le Galès, Mark Thatcher (dir.), *Les réseaux de politique publique. Débat autour des policy networks*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; Jean Leca, « La "gouvernance" de la France sous la Cinquième République. Une perspective de sociologie comparative », dans François d'Arcey, Luc Rouban (dir.), *De la Cinquième République à l'Europe*, Paris, Presses de Sciences Po, 1996, p. 329-365.

brouille, c'est aussi que les deux pôles qui le structuraient tendent à s'indéfinir pour se confondre en un espace médian où se déploient des logiques d'action indifférenciées et des institutions nécessairement hybrides et inqualifiables.

L'objet de cette contribution, à cet égard, est double : en nous plaçant dans un cas où, d'évidence, les interventions publiques prennent une forme fragmentée, labile et inarticulée, nous tenterons simultanément d'avancer des propositions quant au sens que peuvent recouvrir les catégories de marché et de politique, et de défendre l'idée selon laquelle ces catégories ne s'inscrivent pas nécessairement dans un rapport d'opposition, mais qu'on peut au contraire travailler à leur combinaison.

Nous mènerons cette entreprise de clarification analytique en nous appuyant sur un cas empirique particulier : celui du développement de la musique ancienne. En vingt-cinq ans, en effet, la musique ancienne a connu une évolution spectaculaire, passant d'un mode de fonctionnement très proche de l'amateurisme (instabilité des conditions de travail, faible division du travail, niveau musical très inégal) à une structuration beaucoup plus professionnelle, où la division du travail s'est accrue, le niveau des prestations s'est amélioré et les conditions de travail se sont stabilisées¹. Empiriquement, notre question s'énonce simplement : quel a été le rôle du soutien public dans ce développement spectaculaire ? Si l'on en croit les acteurs du mouvement baroque, l'innovation incontestable que constitue leur démarche esthétique n'aurait bénéficié d'aucun soutien public. Cette absence supposée de soutien public est vécue comme une profonde injustice par les acteurs de la musique ancienne : ils se font fort de souligner que les institutions qui prennent en charge la production et la diffusion de musique sérieuse sont en général subventionnées à hauteur des quatre cinquièmes de leur budget. Ce constat est étayé par l'absence d'un plan d'ensemble qui aurait accompagné le développement des ensembles de musique ancienne, comme le plan Landowski a rendu possible le développement des orchestres de région². On sait cependant qu'il ne faut pas hâtivement conclure de l'absence de plan d'ensemble, structuré et explicite, à l'absence d'interventions publiques. Nous montrerons ainsi que le succès de la musique ancienne s'est adossé à un soutien public qui fut pour elle décisif, et que ce soutien a été mis en œuvre, comme à l'insu des acteurs, par des mécanismes marchands. En détaillant en quoi la mise en œuvre du soutien public s'est effectué par deux marchés – le marché des subventions et celui des concerts –, nous serons amenés à préciser que nous concevons le marché, à la suite de Weber, comme une forme sociale spécifique ; et nous expliciterons également dans quelle mesure le soutien reçu, *via* ces marchés, par les acteurs de la musique, peut être qualifié de politique.

1. Cf. Pierre François, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005.

2. Le plan Landowski, du nom du directeur de la musique d'André Malraux, désigne la politique mise en œuvre par le ministère de la Culture à partir du milieu des années 1960. Ce plan reposait sur deux idées principales : l'infrastructure jusque-là inexistante de la musique en France devait reposer sur un maillage étroit du territoire et sur une hiérarchisation des institutions (cf. Marcel Landowski, « La création d'une politique musicale en France », dans *André Malraux ministre. Les affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation française, 1996, p. 115-121).

UN FINANCEMENT BRICOLÉ

Pour reconstituer le rôle des collectivités publiques dans le développement des ensembles de musique ancienne, le plus simple est sans doute, en nous situant « au ras du sol »¹, de partir de leur activité². Les ensembles de musique ancienne montent des productions, en engageant des musiciens intermittents pour une série de répétitions ; ils vendent ces productions à des organisateurs de concerts à qui ils facturent une partie des coûts engendrés par la production : le coût du concert (l'ensemble des cachets versés pour le seul concert), le coût des répétitions, les défraiements des musiciens, les charges de structure. Lorsqu'un ensemble vient d'être créé, il se contente de productions ponctuelles et de tournées courtes qu'il élabore au gré des opportunités qui se présentent à lui ; s'il souhaite se développer et avoir une activité régulière, il lui faut se doter d'une infrastructure administrative minimale et engager un ou deux administrateurs permanents, qui doivent faciliter la vente des concerts et assurer l'organisation logistique des productions. Ils doivent alors parvenir à financer deux types de coûts : les coûts artistiques, qui correspondent à la rémunération et aux défraiements des musiciens, et dont on peut estimer qu'ils sont grossièrement proportionnels à l'activité des ensembles ; les coûts administratifs, qui correspondent aux coûts permettant de financer les ressources nécessaires au travail des administrateurs (bureaux, matériels, etc.) et aux rémunérations qui leur sont versées. Comment les ensembles font-ils face à ces besoins de financement ?

La première des ressources financières est bien sûr constituée par la vente des concerts. Les produits de cette vente, toutefois, sont insuffisants. Nous avons montré ailleurs pourquoi la professionnalisation des ensembles de musique ancienne s'accompagnait d'un creusement de leur déficit³. Pour monter une production, les ensembles recourent aux services de musiciens intermittents et doivent par conséquent leur proposer des salaires susceptibles de les attirer et de les retenir – les cachets des musiciens spécialisés dans la musique ancienne sont donc peu flexibles à la baisse. Sur le marché des concerts, les ensembles sont également en concurrence avec les structures traditionnelles, qui peuvent proposer des concerts sans faire payer le prix coûtant aux organisateurs : le niveau de subventions permet à ces structures de ne répercuter sur l'organisateur qu'une faible partie du coût. Pour être compétitifs face aux institutions subventionnées sur le marché des concerts et sur le marché du travail, les ensembles ne disposent que d'une variable d'ajustement : leur déficit. Le seul produit des ventes de concerts est donc insuffisant pour assurer leur financement : ils s'efforcent par conséquent de trouver des ressources indépendantes de leur activité au concert en obtenant des subventions publiques ou en s'assurant du mécénat d'entreprises privées.

1. Selon la plaisante formule de J. Revel (Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol », préface à Giovanni Levi, *Le pouvoir au village*, Paris, Gallimard, 1989, p. I-XXXIII).

2. Cette hypothèse de travail renvoie au cadre général de notre étude qui s'inscrit dans la perspective, en termes de monde social, ouverte par A. Strauss et H. S. Becker (Anselm Strauss, « Une perspective en termes de monde social », dans *La trame de la négociation*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 269-282 ; Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Fayard, 1988). Elle s'inscrit dans la perspective microsociologique dont F. Sawicki a rappelé la fécondité pour l'étude du politique (Frédéric Sawicki, « Les politistes et le microscope », dans CURAPP/Myriam Bachir (dir.), *Les méthodes au concret*, Paris, PUF, 2000, p. 143-164).

3. Cf. Pierre François, « La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles de musique ancienne », *Sociologie du travail*, 46 (4), 2004, p. 477-495.

Ces ressources sont le plus souvent éphémères et ne sont pas consolidées dans un budget reconduit d'une année sur l'autre, qui permettrait d'acquérir quelques certitudes quant à l'activité future. Dès lors, la recherche de crédits représente une part primordiale, sinon décisive, du travail de l'administration, comme l'explique cette administratrice :

« On se finance en faisant des coups ponctuels. On trouve de l'argent : il y a du fric partout. C'est fatiguant à la longue, parce rien n'est jamais acquis. Et ce n'est pas facile : c'est là où on pratique un métier, où ce n'est pas un métier de circonstances, ça demande une vraie qualification. » (Entretien du 30 septembre 1999)

De très nombreux ensembles fondent leur activité sur un bricolage constant d'aides ponctuelles qui parvient à lisser tant bien que mal l'activité en permettant parfois de bâtir des productions plus ambitieuses. L'ancien directeur du théâtre de Caen explique comment il est parvenu à aider la production de *Médée* en apportant un financement direct avec son théâtre, pendant que les Arts Florissants convainquaient les collectivités locales d'augmenter ponctuellement les aides qu'elles leur apportaient :

« Quand on avait repris en main la production de *Médée* – la première avait eu lieu à Caen – les Arts Florissants avaient obtenu du conseil régional une subvention supplémentaire d'un million de francs aussi, en plus de la convention annuelle, pour que ça puisse se faire chez nous. Au total, ça m'avait coûté 2,3 millions, part de coproduction comprise, sans tenir compte du million apporté par le conseil régional. » (Entretien du 16 juin 1999)

Ces aides ponctuelles ne peuvent cependant financer l'administration, qui réclame des financements stables : l'enjeu est alors de parvenir à stabiliser les ressources, éventuellement à partir des bricolages que l'on vient de décrire. La stabilité des ressources peut émerger d'un assemblage d'aides publiques qui ne sont pas destinées, *a priori*, à la musique ancienne. C'est le cas, par exemple, des diverses aides à l'emploi que les ensembles de musique ancienne ont abondamment utilisées, comme l'explique l'ancien chargé de production de la Chapelle Royale :

« Ça s'est étoffé petit à petit, par des aides, des opportunités que l'État offrait, comme les TUC : il y a eu toute une panoplie d'emplois qui avortaient les uns après les autres, mais qui permettaient d'avoir du personnel à relativement bas prix. Le meilleur plan restait toujours les objecteurs de conscience : moyennant un agrément, on pouvait en avoir quelques uns. » (Entretien du 25 juin 1999)

Nous avons, à plusieurs reprises, utilisé le mot « bricolage », et ce mot n'a pas ici qu'une valeur d'évocation : si l'on suit les célèbres développements de Lévi-Strauss, pour qui le bricolage se caractérise par le fait de « faire avec les moyens du bord », *i.e.* de mobiliser des outils et des matériaux hétéroclites, non spécifiquement dédiés aux objectifs du bricoleur, mais dont il s'empare (et qu'il détourne éventuellement) pour parvenir à ses fins, on voit que le financement des ensembles de musique ancienne relève bien de cette logique¹. Les moyens financiers mobilisés par un ensemble ne sont pas définissables par son projet, ils sont rassemblés et articulés les uns aux autres sans que rien, *a priori*, ne les prédestine à entrer dans cette logique. Le bricolage qui préside au financement des ensembles de musique ancienne les amène à combiner ressources publiques et ressources privées, subventions, mécénats et ventes de concerts : autrement dit, il les place au cœur d'un système hybride où fonds publics et financements privés se répondent et s'épaulent. Cette hybridation des modes de financement fait ainsi de la

1. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, notamment p. 30-35.

musique ancienne un monde soumis aux logiques que certains auteurs proposent de saisir à l'aide du terme de « gouvernance »¹. Toutefois, en recouvrant d'une notion abstraite des mécanismes complexes, diffus et hétérogènes, cette notion ne permet pas nécessairement d'analyser efficacement les phénomènes qu'elle désigne. Des cas empiriques comme celui de la musique ancienne peuvent alors se penser comme des opportunités permettant de préciser les caractères des logiques d'hybridation public/privé que la gouvernance cherche – entre autres – à désigner.

À trop insister sur la bigarrure fragmentaire du financement des ensembles, en effet, on risque de perdre de vue les éléments de régularité qui viennent informer leur virtuosité et d'ignorer les formes récurrentes que prend, dans ce monde de l'art, l'accès aux financements publics. Ce n'est ainsi pas parce que le soutien aux ensembles de musique ancienne n'a longtemps été fondé sur aucun plan construit qu'il n'obéit pas à des logiques stables. Ces logiques stabilisées s'inscrivent – c'est l'hypothèse que nous faisons ici – dans des formes sociales singulières² qu'il est possible de qualifier. Une telle hypothèse permet de dépasser le constat d'une dilution de l'action publique dans les jeux d'acteurs et les interactions, et de ne pas se contenter du constat de l'hybridation des modes de financement : parce qu'elles épousent des formes régulières qui cadrent les rapports entre les partenaires, les politiques publiques ne sont pas réductibles à l'agrégation de simples arrangements locaux issus de négociations ponctuelles et dépourvus de liens ; on doit, pour les saisir, décrire les mécanismes qui les portent et qui, au-delà de la diversité des contextes et de l'hétérogénéité des rapports de force, contribuent à les informer – *i.e.* à leur donner forme et sens.

Dans le cas particulier du développement de la musique ancienne, la mise en œuvre des politiques publiques épouse la forme du marché. Comme on le rappelait en introduction, cette proposition pourra sembler paradoxale : le sens commun place spontanément les rapports du marché et du politique sous le signe de l'affrontement, le marché devant dépasser, pour les uns, les carences d'un mode de régulation publique désormais obsolète, tandis que, pour les autres, le politique doit au contraire contenir les forces disruptives du marché. Le cas de la musique ancienne permet de montrer que le marché peut constituer un mode d'instrumentation particulier d'une action publique : si l'on admet que le marché est une forme sociale singulière, cette forme peut être investie, délibérément ou *de facto*, par des collectivités publiques pour mettre en œuvre leurs actions. Cette proposition pourra cependant sembler d'un médiocre intérêt, tant le marché semble être une notion particulièrement délicate à définir et à distinguer, comme forme de régulation singulière des échanges, du réseau, de l'interconnaissance ou de l'organisation. Pour spécifier ces caractéristiques, nous partirons de la définition qu'en donne Weber – et du commentaire qu'en donne R. Swedberg³. Pour Weber, « on doit parler de marché dès que, ne serait-ce que d'un

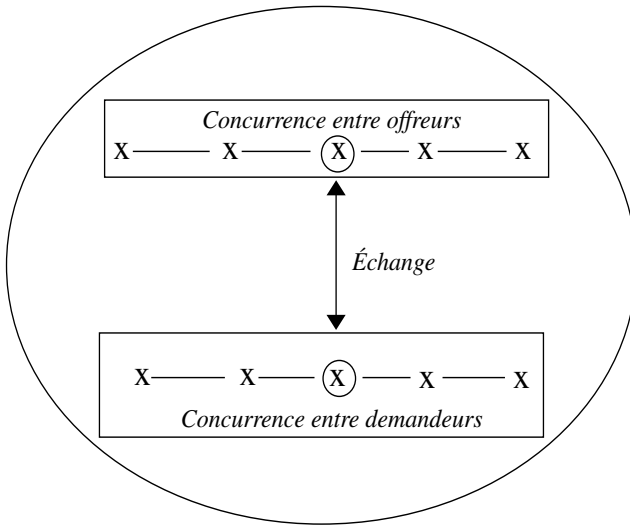
1. Cf. Patrick Le Galès, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue française de science politique*, 45 (1), février 1995, p. 57-95.

2. Nous employons ici la notion de forme au sens défini par Georg Simmel, « Le problème de la sociologie », dans *Sociologie. Études sur les formes de socialisation*, Paris, PUF, 1999, p. 39-81.

3. Max Weber, *Économie et Société*, Paris, Pocket, vol. 2, 1995, p. 410-416 ; Richard Swedberg, *Max Weber and the Idea of Economic Sociology*, Princeton, Princeton University Press, 1998. Pour une discussion plus approfondie de cette définition et des hypothèses qui la fondent, nous nous permettons de renvoyer à Pierre François, « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, 45 (3), 2004, p. 529-561 ; *Le monde de la musique ancienne, op. cit.* ; *Sociologie du marché*, Paris, Armand Colin, à paraître en 2008.

côté, une majorité de candidats à l'échange entrent en concurrence pour des chances d'échange »¹. 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 que l'on peut, en suivant les intuitions de G. Simmel, étudier comme une lutte indirecte pour des opportunités d'échange², 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 particulier. Pour illustrer cette définition analytique du marché, R. Swedberg propose le schéma suivant :

La structure sociale du marché selon Weber, d'après R. Swedberg³



L'hypothèse de travail que nous allons nous efforcer de démontrer est donc la suivante : au sein du monde de la musique ancienne, l'action publique passe par des marchés, et plus précisément par deux marchés principaux : le marché des subventions et le marché des concerts.

1. Max Weber, *Économie et société*, *ibid.*, p. 410.
2. Cf. Georg Simmel, « Le conflit », dans *Sociologie...*, *op. cit.*, p. 265- 347, notamment p. 297-319 ; cette acception de la concurrence est proche de celle proposée par Weber (Max Weber, *Économie et société*, *op. cit.*, vol. 1, notamment p. 74-78).
3. Richard Swedberg, *op. cit.*, p. 43.

UN FINANCEMENT MARCHAND

LE MARCHÉ DES SUBVENTIONS

Parce que leur professionnalisation s'accompagne nécessairement du creusement de leur déficit et qu'ils ne peuvent financer leur activité sur le seul produit de leurs ventes de concerts, les ensembles de musique ancienne cherchent à obtenir des financements supplémentaires sous forme de subventions ou de mécénat. Cette recherche de fonds se déroule sur le marché des subventions, où les ensembles sont en concurrence (côté demande) et où, côté offre, interviennent de nombreux offreurs : l'État, bien sûr, mais sous la forme déjà concurrentielle des différentes DRAC (Directions régionales des affaires culturelles) ; et l'ensemble des collectivités locales (mairie, départements et régions) qui peuvent s'engager dans un processus de concurrence (une lutte indirecte) pour avoir l'opportunité d'échanger avec tel ou tel ensemble. À l'issue de cette lutte concurrentielle, un offreur et un demandeur trouvent parfois à échanger. Pour rendre compte du fonctionnement de ce marché, nous proposons d'utiliser comme point d'entrée l'étude des procédures d'octroi des subventions. Elle permet tout d'abord de revenir sur l'échange qui s'établit entre un ensemble et une institution publique, en permettant de désigner les partenaires de la négociation (s'agit-il d'élus, de fonctionnaires, d'intermédiaires, comme on pourra en rencontrer sur le marché des concerts ?) et en mettant au jour leurs logiques d'action : quels sont les critères qui président au choix de tel ou tel ensemble ? C'est bien d'un échange qu'il s'agit : les subventions sont octroyées en échange de prestations définies plus ou moins explicitement, mais qui sont toujours demandées à l'ensemble en contrepartie des sommes qui lui sont versées. L'étude de l'octroi des subventions permet également d'analyser la concurrence dans laquelle sont pris les ensembles. Comme cette concurrence est ici conçue comme une lutte indirecte, certaines ressources de cette lutte dépendent étroitement du partenaire que l'on veut séduire : pour exclure l'adversaire, il faut investir sur les ressources spécifiques qui permettent d'augmenter ses chances dans la négociation avec le partenaire potentiel. Ces ressources sont évidemment susceptibles de se modifier en fonction des partenaires de l'échange, mais aussi en fonction des dispositifs qui viennent ou non encadrer le processus de décision.

Jusqu'au début des années 2000, l'octroi des subventions a obéi pour l'essentiel à une logique interpersonnelle : la décision de soutenir telle ou telle institution relevait d'un individu isolé, le plus souvent un fonctionnaire, qui faisait ensuite entériner sa décision par la collectivité publique qui l'employait. La délégation du choix aux fonctionnaires du ministère ou aux fonctionnaires territoriaux s'explique avant tout par la relative modestie des sommes en jeu. Pour les plus gros ensembles, le niveau des subventions publiques s'établit autour de 5 millions de francs, mais les ensembles plus modestes peuvent trouver une stabilité appréciable avec des aides comprises entre 500 000 et 1 million de francs (150 000 euros). Ces sommes sont assez facilement mobilisables pour des collectivités locales, comme l'explique ce conseiller départemental à la musique d'un département du nord de la France qui a développé une activité liée à la musique ancienne d'une très grande diversité – festival, productions de disques, ensemble en résidence...

« Tout ça a été très progressif : on n'a jamais mis sur la table 300 000 francs, ça a été une croissance par pallier. Et il faut voir que le département ne claque pas

beaucoup d'argent : hormis les frais de structure, il met 260 000 francs pour le festival proprement dit. Qu'est-ce que c'est ? C'est rien ! Le budget de fonctionnement du département est de deux milliards de francs. Il y a bien sûr dedans toutes les dépenses sociales obligatoires, mais enfin, deux milliards, ça permet quand même de voir les marges. » (Entretien du 16 juin 1999)

Le rôle joué par ces fonctionnaires relève d'une logique de politisation fonctionnelle, telle qu'elle a été définie par R. Mayntz et H.-U. Derlien¹ : si leur action relève du politique, ce n'est pas parce qu'elle repose sur une dynamique partisane qui les pousserait à faire allégeance à telle ou telle famille politique ; c'est qu'ils participent à la définition simultanée des objectifs et des moyens de la politique de la collectivité qu'ils servent, et qu'il leur est *de facto* délégué un rôle qui va très au-delà de l'exécution neutre et compétente de missions définies en amont par des acteurs politiques.

Cette politisation fonctionnelle se retrouve chez les fonctionnaires du ministère de la Culture – en particulier au sein des Directions régionales des affaires culturelles – comme chez les fonctionnaires territoriaux². Au sein des DRAC ou de l'administration centrale du ministère de la Culture, les acteurs qui mettent en place des actions de soutien aux ensembles de musique ancienne sont souvent proches du mouvement et disposent en général d'une expertise technique (tels certains inspecteurs de la musique) ou d'une sensibilité particulière à la démarche des baroqueux. C'est le cas, par exemple, d'un directeur régional des affaires culturelles, archéologue de formation et sensible à la démarche historique du mouvement, passé par la région Limousin où il a contribué à l'installation de l'Ensemble baroque de Limoges, puis par la Bourgogne – il a alors évité que le ministère cesse de soutenir le festival de Beaune – avant d'arriver en région Pays-de-Loire où il participe au développement du festival de Sablé-sur-Sarthe et à la mise en résidence de l'ensemble A Sei Voci. Mais ces fonctionnaires peinent à imposer la musique ancienne sur l'agenda du ministère : s'ils soutiennent les acteurs du mouvement, leur spécialisation et leur profil atypique leur interdisent, au moins dans un premier temps, d'imposer leur intérêt pour le mouvement à l'ensemble du ministère. On retrouve cette relative marginalité au niveau local. Les fonctionnaires territoriaux qui soutiennent la musique ancienne sont rarement des acteurs dominants au sein de l'administration territoriale concernée, et l'implication des élus est le plus souvent très faible³ :

1. Cf. Renate Mayntz, Hans-Ulrich Derlien, « Party Patronage and Politicization of the West-German Administrative Elite, 1970-1987. Toward Hybridisation ? », *Governance*, 2, 1989, p. 384-404 ; Pour une définition de la notion, cf. Jean Leca, « Gouvernance et institutions publiques », dans Robert Fraisse, Jean-Baptiste de Foucauld (dir.), *La France en prospective*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 317-350.

2. La politisation fonctionnelle de la haute fonction publique française a été étudiée dans Jean-Michel Eymery, « Frontière ou marches ? De la contribution de la haute administration à la production du politique », dans Jacques Lagroye (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 47-77 ; et dans Philippe Bezes, Patrick Le Lidec, « French Top Civil Servants Within a Changing Fifth Republic. From Dominant to Contested Positions and Roles », dans Edward C. Page, Vincent Wright, *From the Active to the Enabling State*, Londres, Palgrave/MacMillan, 2007, p. 121-164. Au niveau local, le rôle politique des fonctionnaires territoriaux est au centre du travail pionnier de S. Dion (Stéphane Dion, *La politisation des mairies*, Paris, Economica, 1986).

3. Le rôle respectif des élus et des fonctionnaires – locaux ou territoriaux – dans la définition des politiques culturelles locales a été abondamment discuté (Cf. notamment Guy Saez, « Formes et acteurs de l'institutionnalisation des politiques culturelles », dans Vincent Dubois, Philippe Poirrier (dir.), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle, 19^e-20^e siècles*, Paris, La Documentation française, 1998, p. 225-232, ainsi que, dans le même ouvrage, les contributions de C. Dubois, V. Dubois et de P. Poirrier).

c'est la modicité des sommes en jeu et le caractère relativement technique des décisions (au sein du monde musical, qui est déjà moins investi par les acteurs politiques que le théâtre par exemple, la musique ancienne fait figure d'univers sur-spécialisé) qui explique que, souvent, les militants puissent à eux seuls œuvrer à la mise en résidence des ensembles de musique ancienne – alors même que les politiques culturelles locales ont été de plus en plus marquées par l'implication d'une multiplicité d'acteurs au cours des vingt dernières années ¹.

Les caractéristiques et les ressorts de la politisation fonctionnelle au sein du ministère de la Culture ou des collectivités locales, en matière de soutien à la musique ancienne, sont donc globalement comparables. Plus encore, si l'on admet, avec P. Bezes et P. Le Lidec, qu'ainsi définie, la notion reste trop générique et qu'il faut, en son sein, opérer des distinctions, on peut prendre une mesure plus précise du rôle décisif que jouent ces fonctionnaires. En utilisant la typologie de ces deux auteurs ² qui croise deux dimensions (le caractère plus ou moins proactif ou réactif des actions menées par les fonctionnaires ; leur plus ou moins grande indépendance à l'égard du pouvoir politique), on voit que ces fonctionnaires relèvent de la catégorie des « innovateurs politiques » (ils sont à la fois proactifs et autonomes). Mais alors que la politisation fonctionnelle renvoie généralement à des acteurs dominants au sein de l'appareil administratif qui usent de leur position pour défendre sur différentes scènes la politique qu'ils souhaitent promouvoir, celle des fonctionnaires qui interviennent au sein du monde de la musique ancienne repose sur une position dominée ou, pour parler plus précisément, ignorée : c'est en effet parce que leur champ de compétences intéresse peu et qu'il engage des décisions qui, pour les collectivités concernées, sont très peu stratégiques, que ces fonctionnaires ont les mains libres et qu'ils peuvent décider, à peu près seuls, de la politique de leur collectivité en matière d'octroi de subventions aux ensembles de musique ancienne.

LE MARCHÉ DES CONCERTS

Les ressources dégagées par les ensembles sur le marché des subventions ne constituent que l'une des sources de financement de leur activité ; la seconde, comme nous l'avons précisé plus haut, se trouve sur le marché des concerts : les ensembles vendent leurs productions aux organisateurs de concerts et leur font supporter une partie de leurs frais. *A priori*, ce second marché ne devrait intéresser que marginalement notre propos, les ressources qui s'y échangent relevant, semble-t-il, d'une logique purement privée. Les négociations qui se déroulent sur ce marché autour du prix des concerts laissent cependant apparaître que les ensembles et les organisateurs ne cherchent pas à maximiser leur profit ³. Pour préciser leurs logiques d'action, on peut s'appuyer sur la distinction opérée par M. Weber entre des actions menées à des fins budgétaires (où l'objectif des acteurs est de couvrir leurs besoins) et des actions menées à des fins lucratives (où leur objectif est de réaliser un gain) ⁴. Si l'on se fonde sur cette distinc-

1. Guy Saez, « Villes et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs*, 73, 1995, p. 109-123.

2. Philippe Bezes, Patrick Le Lidec, art. cité.

3. Il n'est pas question, ici, de rendre compte de manière systématique du fonctionnement des marchés des concerts : sur cette question, cf. Pierre François, « Prototype, concurrence et marché... », art. cité.

4. Cf. Max Weber, *Économie et société*, op. cit., vol. 1, notamment p. 137 et p. 170.

tion pour étalonner les logiques d'action des acheteurs de concerts, il apparaît nettement que, certes à des degrés divers, les achats ressortissent beaucoup plus à une logique budgétaire qu'à une logique lucrative. L'objectif partagé des partenaires est en effet que des productions voient le jour et survivent à leur réalisation ; pour atteindre cet objectif, les parties s'efforcent de contenir leur déficit. L'enjeu de la négociation est donc de partager les déficits, comme l'explique l'un des programmeurs du festival de Beaune :

« On nous demande souvent comment on arrive à faire encore de l'opéra, quand on sait ce que ça coûte. L'explication est là : il y a des chefs qui ont envie de venir à Beaune, qui reçoivent des subventions et nous aussi, donc en fait on partage les déficits. » (Entretien du 21 mars 2000)

Lorsque survient un acteur relativement mieux doté que les autres, il n'adopte pas forcément un comportement maximisateur pour optimiser son profit : il pourra accepter des conditions de production beaucoup plus onéreuses, parce qu'il sait en avoir les moyens et que son intervention doit lui permettre d'irriguer plus généreusement le monde. L'Opéra de Paris constitue un bon exemple de cette indifférence budgétaire ; d'autres maisons, comme l'Arsenal de Metz, peuvent, à un niveau certes plus modeste, adopter des comportements comparables, comme l'explique son administratrice :

« Parfois, parce que j'ai l'argent, parce que c'est un programme qui m'intéresse, je ne vais pas trop négocier. Quand on négocie tout le temps, quand on veut rabioter sur tout, ce n'est pas forcément un bon calcul : à un moment, on le paye – il y aura des musiciens en moins, ce ne seront pas les chanteurs annoncés... Les négociations, c'est ambivalent : on ne va pas payer plus que ce qu'il faut payer, mais en même temps, ça a un certain prix, et je ne suis pas toujours à ergoter, parce qu'à un moment ce qui m'importe, c'est d'avoir une bonne qualité de plateau, des répétitions, pour avoir un programme qui soit nickel. » (Entretien du 12 avril 2000)

On comprend, dans ces conditions, pourquoi l'étude du marché des subventions n'épuise pas la question du soutien public apporté à la musique ancienne. Aucun des acteurs du marché des concerts ne s'autofinance, tous sont subventionnés : un ensemble qui vend un concert à un festival subventionné reçoit souvent un soutien direct des collectivités publiques, mais le festival lui-même peut être considéré comme une agence de redistribution des subsides publics. Le marché fonctionne ainsi comme un lieu où se partagent les déficits, bien plus que comme un lieu où s'enregistrent des profits : il devient par conséquent un opérateur de redistribution des fonds publics. La politique culturelle à destination de la musique ancienne s'instrumente également par le biais du marché des concerts où les fonds publics sont redistribués par des organisateurs que l'on peut assimiler à des agences de redistribution.

L'image que l'on peut donner du soutien public à la musique ancienne est sensiblement différente de celle que décrivaient *a priori* les acteurs du mouvement : nul plan concerté et systématique, certes, mais un soutien diffus et systématique. On peut dépasser le constat de l'hybridation des modes de financement des ensembles et reconstituer les *formes* qui instrumentent le soutien public à la musique ancienne : au sein de ce monde de l'art, l'action publique est instrumentée par des marchés, le marché des concerts et le marché des subventions. L'image est modifiée, mais elle est imprécise, et l'enjeu de l'analyse est partiellement redéfini : il s'agissait d'établir l'existence d'une intervention publique, il faut maintenant en préciser les caractéristiques. En nous attachant à mettre au jour le rôle des collectivités publiques au sein du

monde de la musique ancienne, nous nous sommes jusqu'ici peu préoccupés de son hétérogénéité. Pour rendre compte de cette diversité, nous partirons de la question suivante : s'il y a bien soutien des collectivités publiques au monde de la musique ancienne, en quoi ce soutien relève-t-il d'une action politique ? Autrement dit, quels sont les critères qui, en précisant le caractère plus ou moins politique des actions mises en œuvre par les collectivités publiques et instrumentées par des marchés, permettent d'organiser leur hétérogénéité ? Nous proposons, en l'occurrence, de repérer le caractère plus ou moins politique des actions mises en œuvre en mobilisant deux critères : les logiques d'action à l'œuvre au cours du processus de décision et la publicité des mesures.

LES DIMENSIONS DE L'ACTION PUBLIQUE AU SEIN DU MONDE DE LA MUSIQUE ANCIENNE

DES LOGIQUES D'ACTION HÉTÉROGÈNE

Sur les deux marchés que nous venons d'évoquer, les logiques d'action engagées par les parties sont profondément hétérogènes et ne peuvent *a priori* s'assimiler à des actions politiques – avec ce qu'elles peuvent supposer, dans la vulgate démocratique, d'impersonnalité, de contrôle et de visée du bien public. Les logiques d'action qui sont à l'œuvre sont souvent délicates à démêler : les acteurs qui prennent les décisions ont des statuts imprécis à force d'être mouvants – entrepreneurs de spectacles, producteurs de disques, fonctionnaires municipaux ou départementaux –, leurs logiques d'action s'entremêlent et ne peuvent réellement se clarifier tant leur efficacité dépend en grande partie de ce mixage complexe. Ce flou des fonctions est souvent temporaire : à l'occasion d'une mise en résidence ou d'un événement ponctuel particulièrement important, un organisateur de concert se mue en négociateur ou en responsable de politique culturelle. Dans certains cas, toutefois, l'indétermination est permanente et délibérément entretenue par des acteurs qui voient dans ce flou statutaire un moyen de démultiplier la portée de leurs actions. Par exemple, Bernard, qui se définit comme « entrepreneur culturel », est délégué départemental à la musique d'un département du nord de la France ; il gère directement un festival de musique ancienne, autour duquel il a développé une collection de disques ; il a par ailleurs profité de l'importante présence de la musique ancienne dans le département pour mettre successivement en résidence deux ensembles. Dans chacune de ces entreprises, il dispose d'une très grande marge de manœuvre, entretenue par la relative modicité des sommes en jeu.

L'hétérogénéité des logiques d'action à l'œuvre chez les acteurs qui décident de l'octroi des subventions contribue également à réduire – et à gommer parfois – l'écart entre les critères mobilisés pour décider du soutien public ou pour engager une action de mécénat. Pour obtenir le soutien d'une entreprise, ce sont là aussi des logiques mêlées – affectives, économiques, stratégiques – qui se composent pour entraîner la décision, comme on le voit dans les propos de cette administratrice :

« On a eu la Fondation France Telecom pendant 5 ans, et maintenant elle nous aide sur de l'événementiel. On a créé un lien affectif : ça peut paraître idiot, mais dans ce milieu-là, ça ne fonctionne que comme ça. S'il n'y a pas d'affect, pas de

conviction ou de foi, vous n'aurez rien. Si B. [la secrétaire générale de la Fondation France Telecom] ne tombe pas amoureuse du projet, ça ne marche pas : il faut la piquouser toute l'année. On la voit une fois par mois, et on refait le monde. On a réussi à obtenir, nous, ensemble baroque, des sommes du fonds d'action SACEM qui ne s'occupe que de création. Pourquoi ? *Le fit* absolu avec la fille qui s'occupe de ça – on l'a vue dix fois et on a refait le monde. C'était le coup de foudre. » (Entretien du 30 septembre 1999)

Les spécificités de l'octroi des ressources publiques par rapport aux ressources privées tendent à disparaître quand on s'approche des modalités concrètes de la prise de décision : dans les deux cas, quelques individus ont un rôle déterminant en décidant seuls de l'octroi de tel ou tel crédit. La diversité des logiques d'action que mobilisent les acteurs chargés de prendre leur décision montre *a contrario* que la mobilisation de critères de jugement spécifiquement politiques, distincts des jugements économiques, affectifs ou moraux, et plus généralement la visée d'un « bien commun » ne sont pas données *a priori* par la conversion spontanée du regard de l'acteur ¹. Bien au contraire, ce dernier, engagé simultanément dans de multiples scènes sociales et disposant, pour chacune d'elles, d'un répertoire d'actions et de critères de jugements qu'il peut être porté à transposer d'une scène à l'autre, doit, pour atteindre à la « généralité » et à l'impersonnalité supposée d'une activité politique, être cadré par des dispositifs, des équipements, des technologies qui l'amènent à adopter des critères de jugement et des logiques d'action irréductibles à d'autres sphères : l'exercice d'un jugement politique dans une situation de décision ne va pas de soi et suppose une série d'équipements qui, sur les marchés de la musique ancienne, n'ont pendant longtemps pas été mis en place. Protégés par la discrétion de leurs activités, les fonctionnaires qui décident de l'octroi des subventions ne doivent se soumettre à aucun dispositif formel susceptible, en disciplinant leurs pratiques, d'homogénéiser en les spécifiant comme strictement politiques les logiques d'action qu'ils mettent en œuvre.

À bien des égards, la mise en place au début des années 2000 d'une nouvelle procédure, appelée à se généraliser à l'ensemble des Directions régionales d'action artistique à partir de 2005, peut s'interpréter comme une tentative d'instituer un tel dispositif. Cette procédure prévoit en effet que le conseiller musique des DRAC se trouve désormais tenu, avant de prendre ses décisions, de consulter une commission d'experts constituée à l'échelle de chaque région et dont la composition, laissée formellement à la discrétion du directeur régional, doit malgré tout comporter entre dix et vingt membres, désignés parmi des « créateurs, interprètes, programmeurs, responsables d'institutions musicales telles que studios, orchestres et maisons d'opéra, directeurs et enseignants d'établissements d'enseignement spécialisé, musicologues, journalistes. La composition de la commission doit tenir compte de la diversité du champ géographique [...] [et] de la diversité du champ artistique » ². Un ensemble qui souhaite obtenir une subvention doit désormais élaborer un dossier dont le contenu, très com-

1. Ce point est notamment souligné par F. Weber (Florence Weber, « Settings, Interactions and Things. A Plea for Multi-Integrative Ethnography », *Ethnography*, 2 (4), 2001, p. 475-499). Le caractère éminemment problématique de la définition du « bien commun » a été mis en évidence par P. Lascoumes et J.-P. Le Bourhis, qui étudient les dispositifs qui permettent de le produire (cf. Pierre Lascoumes, Jean-Paul Le Bourhis, « Le bien commun comme construit territorial. Identités d'action et procédures », *Politix*, 42, 1998, p. 37-66).

2. Jean-Jacques Aillagon, « Note à l'attention de Messieurs les Préfets des régions Alsace, Basse-Normandie, Nord-Pas-de-Calais et Rhône-Alpes », Direction régionale des affaires culturelles, s.l.n.d.

plet, est standardisé ; chaque dossier est examiné par la commission et ses rédacteurs sont auditionnés systématiquement. L'avis de la commission est consultatif et porte sur trois types d'aides, elles aussi standardisées (aide au projet de création ou d'innovation musicale, aide à la structuration, conventionnement d'ensembles), auxquelles peuvent prétendre les ensembles. La mise en place de ces commissions s'est accompagnée d'une augmentation sensible du budget alloué aux ensembles de musique ancienne, qui passe de 2,9 millions d'euros en 2002 à 3,35 millions en 2003, soit une augmentation de 15 %¹.

Il est certes beaucoup trop tôt pour dresser le moindre bilan de ce dispositif, et il est tout aussi clair que des mesures équivalentes, prises il y a plus de vingt ans dans le domaine des arts plastiques, n'ont pas eu tous les effets vertueux que l'on pourrait *a priori* en attendre². Il n'en reste pas moins que la mise en place de ces commissions participe d'un désir d'homogénéiser les situations d'une région à l'autre, de rendre (au moins partiellement) publiques les procédures, de dépersonnaliser les décisions en les inscrivant, au moins pour partie, dans un processus de délibération³. Les ensembles sont quant à eux confrontés à des exigences plus nettes, partagées par l'ensemble des candidats, qui tranchent avec l'opacité des procédures antérieures, comme l'explique cet administrateur :

« Je viens de présenter un dossier dans une commission, je vais en présenter un le mois prochain dans une autre. On sait où on va : on a un dossier à fournir, on a une liste de documents à présenter, c'est formalisé. Et à partir du moment où on est candidat, on est obligatoirement auditionné, là on a eu vingt-cinq minutes pour présenter le projet, c'était pas bidon, ensuite on a discuté avec les membres, c'était serré, sérieux. Ça tranche par rapport à avant, où personne ne savait rien sur rien, où tout se passait au téléphone et dans les couloirs. Bon, c'est sûr qu'il y aura encore du piston et des trucs comme ça. Mais enfin c'est quand même un progrès. » (Entretien du 19 février 2004)

On peut par conséquent s'attendre à ce que les ressorts de la concurrence à laquelle se livrent les ensembles soient au moins pour partie modifiés : alors que, dans la lutte indirecte qui les opposait au cours des années 1980 et 1990, les facteurs interpersonnels et affectifs constituaient une ressource fondamentale, la collectivisation partielle et la formalisation de la décision est susceptible de faire reculer ces dimensions au profit d'autres ressorts dont on peut imaginer qu'ils aient plus directement à voir avec l'activité des ensembles.

La mise en place de ce dispositif de décision peut enfin se saisir comme l'une des manifestations des transformations du mode de soutien des collectivités à la musique ancienne. Au cours des années 1980 et des années 1990, le soutien public est laissé à

1. Cf. « Présentation de la politique en faveur de la musique » <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/aillagon/dpolitiqumusiq.pdf>>. La comparaison avec les périodes antérieures est rendue délicate par l'absence d'informations sur la définition du périmètre des ensembles concernés par ces aides. Il n'en reste pas moins, cependant, que le début des années 2000 marque une inflexion sensible dans l'attitude du ministère à l'égard des ensembles de musique ancienne.

2. Cf. Philippe Urfalino, « Les politiques culturelles : mécénat caché et académies invisibles », *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 81-109.

3. Les dispositifs procéduraux – et notamment les commissions – peuvent ainsi être étudiés comme des dispositifs d'élaboration du bien commun : cf. Loïc Blondiaux, Yves Sintomer (dir.), « Numéro spécial. Démocratie et délibération », *Politix*, 15 (57), 2002 ; ainsi que Bernard Manin, *Principes du gouvernement représentatif*, Paris, Flammarion, 1996, notamment p. 234-247.

la discrétion d'acteurs militants qui, placés dans des positions où ils peuvent engager les ressources des collectivités qui les emploient, mettent en œuvre des actions qui, de fait, participent de la production d'une action publique en faveur de ce mouvement. Avec la mise en place de cette procédure homogène, avec le développement des budgets alloués aux ensembles, avec la reconnaissance explicite de l'importance de ce mouvement dans la diffusion musicale en France, c'est à la mise en œuvre d'une politique culturelle beaucoup plus structurée que l'on assiste.

LA MISE EN PUBLIC

La reconstitution des logiques d'action permet donc de souligner que la mise en œuvre d'actions spécifiquement politiques – *i.e.* dotées d'une homogénéité procédurale assurant la visée, éventuellement conflictuelle, d'un bien commun – supposait que soient institués des dispositifs pour discipliner les acteurs. Mais si l'on s'en tient au seul processus décisionnel, c'est-à-dire à la nature des acteurs et aux critères qu'ils mettent en œuvre, il semble que la frontière pertinente soit moins passée, pendant longtemps, entre l'action publique et l'action privée (la subvention et le mécénat) qu'entre ce mode de décision et celui qui pourrait être mis en œuvre dans le cadre des commissions consultatives installées par la nouvelle procédure. Mais n'est-ce pas là se concentrer sur une seule étape du processus – la décision – et méconnaître ce qui, en amont et en aval de cette phase, peut contribuer à singulariser l'action publique des autres interventions dans le champ culturel ? Que les processus décisionnels privés et publics puissent l'un et l'autre reposer sur des logiques interpersonnelles, soit ; mais que voit-on finalement apparaître dans l'espace public ? « La région Basse-Normandie soutient les Arts Florissants », ou « Péchiney soutient les Arts Florissants » : gommée dans le processus de décision, la distinction action privée/intervention publique est réinstituée dans la mise en public des actions entreprises. De même, que les décisions reposent sur ces logiques interpersonnelles ou qu'elles soient mises en forme par la procédure formalisée des commissions, c'est le même résultat qui est finalement rendu public et qui apparaîtra sur les logos apposés sur les programmes ou sur les disques : « L'État soutient l'ensemble Y ». En se concentrant sur la seule logique décisionnelle et en s'attachant uniquement à dénicher ce que les mécanismes organisationnels de définition ou de mise en œuvre des politiques peuvent avoir de contradictoire avec la *doxa* démocratique de « l'autonomie du politique », on risque cependant d'oublier un point central de ces actions : elles sont publiques et cette mise en public ne va pas de soi – elle a ses logiques et ses effets propres.

En l'occurrence, les procédures de la mise en public sont assez rudimentaires : une conférence de presse, tout au plus, qui annonce le nouveau soutien ; et le rappel rituel, sous forme de logo, de pages de programmes ou de brefs paragraphes dans les dossiers de presse, du financement public. Mais les effets de cette publicisation ne sont pas proportionnels à la simplicité de la procédure : cette mise en public agrège le différent (deux processus décisionnels sont rassemblés sous un même résultat) et distingue le semblable (deux démarches équivalentes sont distinguées comme relevant l'une d'une intervention privée, l'autre de l'action publique). Ce pouvoir instituant du langage à l'œuvre dans la mise en public des actions entreprises relève, nous semble-t-il, de cette « magie sociale » que Bourdieu désignait dans le pouvoir qu'a parfois le

langage « de faire le monde en le nommant »¹, à savoir d'instituer ses divisions, ses collectifs et ses frontières. Ce pouvoir n'est évidemment pas également distribué et, si l'on cherche à mettre au jour les conditions d'efficacité de cette magie sociale, on peut la renvoyer tout d'abord à la position de celui qui parle, pris qu'il est dans une relation circulaire avec le groupe qui fonde son autorité. Ce qui fonde le pouvoir du porte-parole, c'est la délégation dont il est l'objet : l'institution lui délègue son autorité pour qu'il puisse parler et engager le collectif sans que le collectif soit consulté. Qu'il s'agisse de la mise en résidence des Arts Florissants dans la région Basse-Normandie, de celle du Parlement de musique dans le département de l'Aisne ou d'A Sei Voci en Pays-de-Loire, la procédure est la même : un fonctionnaire auquel une collectivité a délégué son autorité négocie avec les artistes qu'il apprécie une mise en résidence, il signe une convention qui est ensuite rendue publique aux yeux des électeurs par un processus de publicisation. Mais en parlant au nom de l'institution et en l'engageant à l'égard d'un tiers, le délégué contribue aussi à faire le groupe : comme l'écrit Bourdieu, « pour sortir de l'existence que Sartre appelle sérielle pour accéder à l'existence collective, il n'est pas d'autre voie que de passer par le porte-parole. C'est l'objectivation dans un "mouvement", une "organisation" qui, par une *factio juris* typique de la magie sociale, permet à une simple *collectio personarum plurium* d'exister comme une personne morale, comme un agent social »².

Mais la logique circulaire de la délégation, pour fonctionner, doit escamoter, dans la ronde qui la fonde et qui la reconduit, les éléments qui pourraient la remettre en cause : les écarts qui peuvent se faire jour entre les intérêts de l'institution et ceux de ses mandataires doivent être dérobés aux regards pour maintenir intacte la remise de soi de l'institution à son mandataire. Les acteurs qui engagent les institutions, nous l'avons plusieurs fois souligné, n'intéressent pas grand monde et sont peu contrôlés : c'est la discrétion des acteurs et leur isolement périphérique qui est au principe de leur pouvoir. Plus généralement, comme le soulignait Max Weber, la discrétion est l'un des traits constitutifs de la bureaucratie : elle tend à masquer les processus qui se déroulent en son sein et ne donnent à voir à ses vis-à-vis que ses *outputs*³. L'histoire de la mise en résidence des Arts Florissants, que rapporte ici le directeur du théâtre de Caen, est dérobée aux regards (« pour la petite histoire », dit-il) dans l'acte d'institution qui la rend publique.

« J'ai eu le bonheur d'assister à leurs tous premiers concerts et ça m'a toujours intrigué, j'ai toujours eu envie de les inviter. Je les invitais très régulièrement avant qu'on ne soit partenaires – d'ailleurs, c'est comme ça que c'est venu, sinon ça ne se serait jamais fait. Ils venaient très régulièrement. Quand la région Bordeaux-Aquitaine les a laissé tomber, la ville de Montpellier s'est portée candidate tout de suite et moi, j'en ai parlé tout de suite aussi avec A. [l'administrateur des Arts Florissants à l'époque]. Entre les deux, le choix s'est porté sur Caen – ça s'est passé à Aix-en-Provence, sur la place de l'archevêché, on était tous là à discuter. En revenant d'Aix-en-Provence, j'ai proposé la possibilité de conventionner à la ville et à la région, qui les connaissaient un peu parce qu'ils venaient

1. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 99.

2. Pierre Bourdieu, « La délégation et le fétichisme politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52-53, juin 1984, p. 49-55.

3. Cf. Max Weber, « Parlement et gouvernement dans une Allemagne réorganisée », dans *Œuvres politiques*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 307-455 ; et François Chazel, « Éléments pour une reconsidération de la conception weberienne de la bureaucratie », dans Pierre Lascoumes (dir.), *Actualité de Max Weber pour la sociologie du droit*, Paris, LGDJ, 1995, p. 179-198.

déjà beaucoup au théâtre de Caen. J'ai eu une bonne oreille de la mairie – du conseil régional aussi, mais il y avait des difficultés : pour la petite histoire, il faut savoir que c'est le budget du théâtre de Caen, qui n'était déjà pas gros, qui a supporté la part du conseil régional pendant deux ans. Après la signature de la convention, le conseil régional s'y est mis, un an plus tard ; au départ, c'était une fiction qu'on maintenait, A. et moi, avec l'accord de la ville. » (Entretien du 16 juin 1999)

En dérochant ainsi aux regards extérieurs ses mécanismes internes, le jeu bureaucratique fonde ainsi la possibilité de la délégation qui, en nommant « politique » ou « privée » des actions similaires, réinstitue dans le champ public les césures que les processus de décision tendaient à faire disparaître.

S'attacher aux effets de la mise en public permet également de tracer une ligne de partage entre l'action publique telle qu'elle s'instrumente sur le marché des subventions et celle qui se déploie sur le marché des concerts. La mise en public, en effet, fait défaut sur ce second marché. Plus précisément, le marché des concerts n'est conçu par aucun des acteurs du monde de la musique ancienne comme un lieu où s'instrumente, de manière fragmentaire et déconcentrée sur de multiples pôles, un soutien à la musique ancienne qui peut se saisir comme l'une des modalités de la politique dont elle bénéficie. Ce soutien instrumenté par le marché des concerts est donc d'autant moins mis en public comme l'un des volets de la « politique culturelle » qu'il n'est pas conçu comme tel par les acteurs du mouvement. À bien des égards, le mode d'action de la politique culturelle qui passe par le marché des concerts est donc un mode d'action ignoré, que l'on peut rapprocher, pour l'en distinguer, des modes d'action discrets décrits par P. Bezes¹. Dans les deux cas, la mise en public de l'action est un élément décisif, qui ne va pas de soi, et qui produit des effets propres. Mais alors que les modes d'action discrets de P. Bezes décrivent des situations où les instruments mobilisés sont conçus par les acteurs comme un outil de politique publique et où l'absence de mise en public de ces instruments constitue une décision stratégique, afin, par exemple, de limiter le blâme qui pourrait en résulter², le mode d'action publique dont nous parlons ici n'est pas conçu comme tel par les acteurs : son absence de publicisation ne correspond pas à une décision stratégique, elle leur semble relever au contraire de l'ordre des choses. Un mode d'action publique comme celui qui passe par le marché des concerts n'est pas un mode discret, c'est un mode ignoré. Ce constat permet d'ailleurs de faire retour, pour la préciser, sur la politisation fonctionnelle à l'œuvre sur ce marché. Il s'agit ici d'une politisation fonctionnelle d'un genre particulier, que l'on pourrait peut-être désigner comme une politisation organique : la politisation des actions vient de leur insertion dans un mécanisme objectif indépendant de la volonté des acteurs, qui les amène à intervenir de manière décisive dans la définition des conditions de développement d'un mouvement artistique.

**

1. Cf. Philippe Bezes, « Rationalisation salariale dans l'administration française : un instrument discret », dans Pierre Lascoumes, Patrick Le Galès (dir.), *Gouverner par les instruments*, Paris, Presses de Sciences Po, 2004, p. 71-122.

2. Cf. Robert K. Weaver, « The Politics of Blame Avoidance », *Journal of public policy*, 6 (4), 1986, p. 371-398.

Nous proposons en introduction de prendre une mesure exacte du rôle du soutien public dans le développement de la musique ancienne. Le caractère fragmenté et peu lisible des interventions des collectivités publiques, l'importance du déséquilibre entre le soutien apporté aux ensembles spécialisés et celui dont bénéficient les structures permanentes issues du plan Landowski ont souvent amené les acteurs du monde de la musique ancienne à dénoncer l'apathie de l'État face à ce mouvement dynamique et fécond. S'il n'est pas question ici de contester ces constats (le déséquilibre, encore aujourd'hui, est patent et nous croyons avoir apporté maints exemples de la désarticulation du soutien apporté par les collectivités publiques à la musique ancienne), le rôle joué par le soutien public dans le lancement de la dynamique de professionnalisation de la musique ancienne et dans l'entretien de sa vitalité a été déterminant. Le dynamisme du mouvement a été entretenu par la forme marchande de l'action publique. Deux éléments ont été décisifs. Tout d'abord, la modestie des moyens des ensembles de musique ancienne, qui pouvaient trouver dans quelques centaines de milliers de francs des ressources susceptibles d'assurer leur survie et leur développement. Ensuite, le fait que les sources de financement n'ont pas été concentrées en un point de l'espace ou organisées dans un plan distribuant les ressources à un instant particulier – se condamnant ainsi à les reconduire à l'identique, ou peu s'en faut, comme ce fut le cas pour le plan Landowski – a également permis à de nombreux ensembles de trouver, ici ou là, les ressources nécessaires à leur survie. Les interventions omniprésentes et inarticulées des collectivités publiques ont donc joué un rôle décisif dans l'entretien du dynamisme du mouvement, mais sur un mode paradoxal : au sein du monde de la musique ancienne, les collectivités publiques ne régulent pas, elles irriguent. Ce fonctionnement en irrigation a permis à de nombreuses entreprises de voir le jour et de se développer en bricolant leurs ressources, en s'abreuvant aux minces filets d'eau qui suffisaient souvent à les maintenir en vie. Cette irrigation incontrôlée et anarchique d'un monde de l'art aura certes contribué à entretenir l'incertitude sur les conditions de vie des acteurs : pendant longtemps, pour stabiliser leurs ressources, les ensembles et les festivals n'ont pu s'appuyer que sur la virtuosité de leur bricolage et ne pouvaient compter sur une stabilisation des principes de l'action publique. Mais en retour, elle n'a pas figé immédiatement les positions de quelques acteurs dominants en rejetant tous les autres sur les marges de l'amateurisme.

Cette question empirique, avons-nous précisé en introduction, n'était qu'un point d'entrée pour soulever une discussion plus analytique renvoyant à l'identification problématique des catégories de marché et de politique dans le cadre d'une action publique fragmentée, labile et déstructurée. Un premier regard sur le mode de financement de l'activité des ensembles de musique ancienne a suffi à montrer que les ensembles de musique ancienne étaient au cœur d'un système hybride où se conjuguent interventions publiques et action privée, dans une logique qui n'était pas sans évoquer celle que désignent les tenants de la gouvernance. Pour ne pas en rester au constat de cette hybridation, nous avons proposé de décrire et de caractériser les formes sociales stabilisées dont les collectivités publiques se saisissent pour mettre en œuvre leurs actions. Au sein du monde de la musique ancienne, les modes d'action publique passent par deux marchés, le marché des subventions et le marché des concerts. En nous appuyant sur la définition wébérienne du marché, nous avons montré que cette mise en œuvre n'était pas délibérée, au sens où il est impossible de repérer une décision qui, un jour, ait posé que la politique de soutien à la musique ancienne passerait désormais par des marchés. Elle est un résultat *ex post* que l'analyse permet de mettre au jour : en partant des interactions et en se plaçant « au ras du sol », on

voyait que le soutien public était loin d'être inexistant et qu'il passait *de facto* par des marchés. En cela, il semble qu'il ne faille pas nécessairement opposer *a priori* forme marchande et intervention publique : le marché peut être une technologie politique ; comme d'autres, celle-ci emporte avec elle des présupposés et des conséquences liés aux formes spécifiques qu'elle emprunte¹ – mais elle apparaît comme l'une des formes possibles de l'hybridation des actions publiques et privées que la notion de gouvernance vient recouvrir sans toujours pouvoir la penser.

Les formes ainsi mises au jour, comparables en ce qu'elles consistaient toutes deux en des formes marchandes, n'en étaient pas moins profondément hétérogènes. Nous avons proposé d'organiser cette hétérogénéité autour d'une question qui nous semblait être restée dans l'ombre jusque-là : dans quelle mesure peut-on dire de ces actions qu'elles sont des actions politiques ? Au fil de ces développements, nous avons mobilisé, implicitement ou explicitement, quatre critères qui balisent autant de dimensions permettant de spécifier les formes d'intervention au sein de ce monde comme des interventions politiques. Le premier critère qui permet de parler d'actions publiques renvoie aux ressources qu'elles mobilisent, ressources directement attachées à la puissance publique : en l'occurrence, la capacité à disposer de fonds publics. Une seconde dimension renvoie à un critère topographique, que l'on peut emprunter à G. Sartori² : pour dire d'une action qu'elle est une action politique, il faut, selon Sartori, la renvoyer aux sites où elle se déploie – autrement dit, les actions politiques sont les actions qui sont entreprises dans des institutions publiques. C'est l'un des éléments qui permet de distinguer le soutien public des actions mécénales, c'est aussi un critère qui permet de souligner la diversité des arènes d'où s'instrumente le soutien public à la musique ancienne, c'est enfin une dimension qui permet de souligner l'ambiguïté de certains lieux : les associations qui gèrent les festivals ne sont pas à proprement parler des institutions publiques, elles sont pourtant des lieux qui participent à la mise en œuvre de l'action publique. Nous avons discuté dans le détail une troisième dimension permettant d'organiser la diversité des formes d'action publique, en montrant que les logiques d'action que les acteurs peuvent mettre en œuvre sont d'une très grande hétérogénéité. La mise en œuvre du soutien public à la musique ancienne passe par des actions dont l'efficacité repose en grande partie sur l'ambivalence et la pluralité de leurs logiques ; la production de modes d'action spécifiquement politiques suppose la mise en œuvre de dispositifs procéduraux dont on peut repérer l'institution au début des années 2000 – ces dispositifs sont toutefois trop récents pour pouvoir en présenter ici l'analyse. Dernière dimension mobilisée dans cette analyse des formes d'action publique, la mise en public des décisions. Cette publicisation est inégale selon les formes d'intervention : elle est présente sur le marché des subventions, où elle contribue à masquer l'hétérogénéité des processus de décision et où elle contribue à instituer une distinction entre l'action publique et le mécénat, que l'analyse des seules logiques d'action avait tendance à gommer ; elle fait défaut, en revanche, sur le marché des concerts. Ces quatre dimensions – les ressources, les lieux, les logiques d'action et la mise en public – qui permettent d'organiser et de comparer les formes prises par l'action publique au sein du monde de la musique ancienne, rappellent enfin que la spécification d'une action comme politique n'est pas un état (une action n'est pas *par essence* politique) et qu'elle doit se saisir en mobilisant une multiplicité de critères

1. Cf. Pierre Lascoumes, « Gouverner par les instruments, ou comment s'instrumente l'action publique », dans Jacques Lagroye (dir.), *La politisation*, *op. cit.*, p. 387-401.

2. Giovanni Sartori, « What is "politics" », *Political theory*, 1 (1), 1973, p. 5-25.

– dont la définition et l’articulation, en toute généralité, restent encore à penser – qu’une seule dimension est incapable de saisir. C’est dire, par conséquent, que les repérages proposés ici n’ont aucune prétention à l’exhaustivité : en s’appuyant sur d’autres terrains empiriques, moins déstructurés et plus classiques peut-être, on pourrait ainsi retrouver des dimensions que nous n’avons pas rencontrées ici, qu’elles renvoient au caractère architectonique du politique¹, à la visée d’un sens général qu’il peut engager² ou à ses dimensions agonistiques³. En nous concentrant sur le cas particulier du développement d’un monde de l’art et du rôle qu’ont pu y jouer les collectivités publiques, nous avons simplement tenté de proposer quelques pistes pour un repérage d’autant plus urgent à nos yeux qu’il fait trop souvent défaut aux travaux qui soulignent, comme ici, le caractère hybride et fragmenté des interventions publiques.

Pierre François, sociologue, chargé de recherches au Centre de sociologie des organisations (CNRS) de Sciences Po, Paris, est notamment l’auteur du *Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d’une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005. Ses travaux portent sur les mondes de l’art qu’il étudie avec les outils de la sociologie économique (<p.francois@cso.cnrs.fr>).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

LE MARCHÉ ET LE POLITIQUE : LE RÔLE DE L’ACTION PUBLIQUE DANS LE DÉVELOPPEMENT DU MONDE DE LA MUSIQUE ANCIENNE

En se fondant sur l’étude du rôle du soutien public dans le développement du monde de la musique ancienne, l’article se propose d’avancer des éléments de repérage des dimensions marchandes et politiques de ce soutien public. Contre les représentations indigènes, il montre que le soutien public, instrumenté par des marchés (le marché des subventions et le marché des concerts), a été fondamental dans ce développement en raison de son caractère à la fois systématique et incontrôlé.

MARKET AND POLICY : PUBLIC ACTION IN THE DEVELOPMENT OF EARLY MUSIC

By studying the role of public support in the development of early music in France, the paper proposes criteria to discuss this support as politics and as implemented by the market. The public authorities are commonly said to play no role in this development : early music actors are supposed to develop only through their own forces, with few subsidies and with no cultural policy in support of them. It is shown that public action has had a much more important role than what is commonly considered, and that their action has passed through a particular mechanism : the market.

1. Vincent Descombes, « Philosophie du jugement politique », *La pensée politique*, 2, 1994, p. 131-157.

2. Pierre Muller, « L’analyse cognitive des politiques publiques : vers une sociologie politique de l’action publique », *Revue française de science politique*, 50 (2), avril 2000, p. 189-207.

3. Julien Freund, *L’essence du politique*, Paris, Sirey, 1965.