

Pierre FRANCOIS

CSO – CNRS – FNSP
19 Rue Amélie
75 007 Paris
01 40 62 65 70
p.francois@cs0.cnrs.fr

CARRIERE ET MARCHE DU TRAVAIL : CLOTURE ET CONCURRENCE SUR LE MARCHE DU TRAVAIL DES MUSICIENS SPECIALISES DANS LA MUSIQUE ANCIENNE

Depuis les travaux d'E.C. Hughes (1996a,b), l'analyse des carrières n'a pas cessé d'être l'un des outils privilégiés d'analyse des processus d'allocation de main-d'œuvre. L'objet de cette communication est de mobiliser cette approche pour étudier le marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne, et d'esquisser quelques remarques sur l'usage que le sociologue peut faire de l'étude des trajectoires professionnelles dans l'étude des marchés du travail. Depuis la fin des années 1970, des musiciens sont parvenus à imposer une nouvelle convention pour interpréter une partie du répertoire du passé : un répertoire souvent oublié depuis des siècles a été redécouvert et son interprétation, fondée sur le retour aux instruments anciens et sur le respect des traités d'interprétation, a obéi à des canons musicologiques méconnus jusqu'alors. Autrement dit, en mobilisant un nouveau savoir expert fondé sur le retour aux sources, ces musiciens sont parvenus à s'assurer une nouvelle juridiction, au sens qu'A. Abbott (1988) donne à ce terme : en excluant toute approche alternative du répertoire, *i.e.* en instituant ce que Max Weber désigne comme une « clôture externe » sur ce répertoire¹, ils sont parvenus à se faire reconnaître une compétence particulière dans l'interprétation de la musique du passé. Rendre compte de la dynamique de ce nouveau marché du travail revient par conséquent à répondre à trois questions distinctes : i) quelle est, tout d'abord, la rigidité de cette clôture externe ? ii) quels sont, ensuite, les ressorts de cette clôture externe ? iii) quelles sont, enfin, les modalités d'allocation de la main d'œuvre au sein de la juridiction ainsi établie² ?

Dans cette communication, je me propose d'apporter des éléments de réponse à la première et à la troisième question³, en mobilisant l'analyse des carrières. Pour rendre compte de l'intensité de la clôture de cette nouvelle juridiction, les carrières – conçues comme des traceurs permettant de mettre au jour les structures objectives d'un univers social, ses

¹ « 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 » (Weber, 1995a, p. 82).

² Le fait qu'un groupe professionnel se voit reconnaître une juridiction sur une tâche particulière ne préjuge en rien de la manière dont la main d'œuvre est allouée *au sein* du groupe professionnel qui a obtenu cette juridiction. C'est le sens de la distinction proposée par M. Weber entre clôture externe (qui, en l'occurrence, correspond à la reconnaissance du droit, éventuellement exclusif, de confier un travail particulier à un groupe professionnel) et clôture interne des relations sociales (qui correspond à une forme particulière, « professionnelle » au sens anglo-saxon ou corporatiste, d'allouer le travail *au sein* de ce groupe). Cf. Weber (1995a, p. 84-85 notamment).

³ Analyser les ressorts de la clôture du marché du travail suppose des développements qui dépassent le cadre de cette communication : on en trouvera une analyse détaillée dans François, 2004a.

contraintes et ses frontières – constituent en effet un outil privilégié⁴ : en suivant la trajectoire des acteurs qui peuplent ce monde de l'art et en repérant les modalités de circulation de part et d'autre de ses frontières, on peut à la fois repérer leur lieu objectif en se déprenant de la seule rhétorique des parties en lutte pour leur définition et décrire les mécanismes qui permettent aux acteurs de passer d'un monde à l'autre. Mais les carrières constituent également un outil privilégié permettant de saisir les mécanismes de concurrence et d'échange qui président à l'allocation de la main d'œuvre au sein de cette juridiction. Si l'on fait l'hypothèse que le marché du travail de la musique ancienne peut s'étudier sur la base de la définition que R. Swedberg (1998) donne d'un marché à la suite de Max Weber (1995b)⁵, *i.e.* si l'on admet qu'il faut être avant tout attentif aux ressorts de la concurrence, conçue comme une lutte indirecte pour des opportunités d'échange⁶, et aux principes qui viennent réguler l'échange entre un offreur et un demandeur particulier, alors on voit que les carrières constituent un point de passage obligé pour comprendre les ressorts de la concurrence à laquelle se livrent les musiciens spécialisés dans la musique ancienne. Ce n'est en effet qu'en reconstituant leur trajectoire que l'on peut comprendre comment s'accumulent et se déploient les ressources qu'un musicien va mobiliser dans la lutte indirecte qui l'oppose à ses concurrents⁷ ; et les mécanismes qui président à l'échange sur ce marché du travail peuvent se reconstituer sur la base de la description des appariement successifs qui fondent la carrière des acteurs.

Carrière et clôture externe du marché du travail

Depuis la fin des années 1970 les musiciens spécialisés dans la musique ancienne sont parvenus à créer des marchés, au concert et au disque, qui vingt ans auparavant n'existaient pas (François 2004a,b). Mais on ne peut déduire du fait que la musique ancienne constitue désormais une niche commerciale sur le marché des ensembles que les musiciens qui pratiquent ce répertoire trouvent leurs emplois sur un marché du travail étanche au reste du monde musical : autrement dit, le marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne n'est-il qu'une région singulière d'un marché du travail musical beaucoup plus général, ou constitue-t-il une nouvelle juridiction au point que les musiciens qui pratiquent ce répertoire s'y retrouvent exclusivement spécialisés et que les musiciens généralistes n'y ont pas accès ? On voit que cette question ne constitue que la déclinaison singulière, dans le cas particulier de la musique ancienne, d'une interrogation beaucoup plus générale sur la clôture des marchés du travail. L'une des principales stratégies de recherche, pour répondre à cette question, consiste à mettre au jour les mécanismes institutionnels, fondés sur la reconnaissance d'un monopole légal ou sur l'architecture du système d'enseignement, qui assurent cette clôture du marché du travail et lui garantissent son

⁴ Sur ce point, cf. Bourdieu (1986), Passeron (1990).

⁵ 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 » (Weber, 1995b, p. 410). 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 particulier. Pour une présentation plus détaillée de cette définition, cf. François (2004a, 2004b).

⁶ Je me fonde ici sur la conception de la concurrence développée par Simmel (1999, p. 297-319) et Weber (1995a, p. 74-78 notamment).

⁷ Autrement dit, comme le souligne par exemple Granovetter (1995), ce n'est qu'en reconstituant la trajectoire des musiciens que l'on peut comprendre comment leur réseau de relation (leur capital social) s'est constitué, de même, comme le montre Menger (1994), que l'on ne peut comprendre comment se constitue la compétence (le capital humain, dans le vocabulaire de l'auteur) des artistes sans reconstituer la chaîne de leurs engagements successifs.

étanchéité (Paradeise, 1988). L'analyse des carrières constitue une alternative à cette approche institutionnelle : en suivant la trajectoire des acteurs et en repérant s'ils passent effectivement d'un monde social à l'autre ou s'ils sont captifs d'un marché du travail après qu'ils y sont entrés, on peut prendre la mesure de la fermeture relative du ou des marchés du travail où ils sont insérés.

Choisir cette entrée pour prendre la mesure de la fermeture externe du marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne suppose de répondre à deux questions : quels sont, tout d'abord, les motifs qui président à la vocation des musiciens qui décident de s'engager dans l'interprétation de ce répertoire ? dans quelle mesure, ensuite, cet engagement est-il un engagement exclusif ? Les motifs invoqués par les acteurs pour expliquer leur choix du monde de la musique ancienne procèdent souvent d'un refus : celui du monde de la musique traditionnelle. Ce refus se rencontre souvent chez les musiciens entrés sur le marché du travail à la fin des années 1970 et au début des années 1980, au moment où le mouvement de la musique ancienne sort des sphères uniquement amateurs, lorsque le principe du retour aux sources fait encore l'objet de vifs débats. A cette époque, le choix de la musique ancienne pouvait s'apparenter à un choix militant ou, plus généralement, renvoyer à des questions beaucoup plus larges que le fait de savoir si Bach doit être joué sur du boyau ou de l'acier. Le milieu « moderne » se voit ainsi fréquemment reproché d'être soumis à une routinisation qui éloigne de l'idéal de réalisation artistique dont on avait pu se nourrir durant ses études⁸. A cet égard, la musique ancienne peut là encore représenter une alternative: moins routinière et plus artisanale, elle offrirait des conditions de travail plus conformes à l'idéal initial.

Mais l'engagement dans la musique ancienne ne procède pas seulement d'un refus : il est souvent vu par les acteurs comme un moyen de mettre en œuvre une pratique de la musique plus conforme à ce qu'ils cherchent dans la pratique de leur art. On rencontre ainsi des musiciens qui ont « sauté le pas » et abandonné leur instrument moderne en découvrant progressivement ses limites dans le répertoire baroque. Si on rencontre l'engagement militant dans toutes les générations, il semble être plus fréquent chez les musiciens qui sont entrés dans le monde de la musique ancienne à la fin des années 1970 et au début des années 1980, *i.e.* durant les premières années de professionnalisation du mouvement : avant ce tournant, la pratique de la musique ancienne était essentiellement une pratique amateur ou une activité marginale dans le portefeuille d'activités des professionnels. Depuis le début des années 1990, nombreux sont les musiciens qui s'engagent dans la musique ancienne car ils croient pouvoir y trouver davantage de travail. La fluidité et la disponibilité beaucoup plus grandes des emplois dans la musique ancienne distinguent en effet fortement ce marché du travail. Le marché du travail des musiciens traditionnels a recours à des procédures de recrutement relativement fermées : une fois ses études achevées, le musicien doit passer une série de concours qui l'amèneront à prendre place dans un orchestre symphonique parisien ou régional ; il peut aussi se présenter aux concours de l'enseignement qui doivent lui permettre d'obtenir un poste en conservatoire. Le marché du travail de la musique ancienne est un marché beaucoup plus ouvert : si les procédures de recrutement des ensembles peuvent parfois s'apparenter aux concours, elles n'en ont jamais la rigidité irréversible. Parce qu'il est plus facile à pénétrer - au moins pour certains instruments - le marché du travail de la musique ancienne peut donc être fortement attractif. Par ailleurs, le volume d'emploi proposé par les ensembles de musique ancienne a augmenté beaucoup plus vite que celui des ensembles traditionnels. La croissance de l'activité des ensembles s'est traduite par une augmentation du nombre d'emplois offerts dont il est délicat de donner une mesure quantitative globale, tant le

⁸. Cette frustration est rapportée dans de nombreuses études consacrées aux orchestres traditionnels : cf. notamment Arian (1971) ; Faulkner (1973) ; Lehmann (2002).

milieu de la musique ancienne est dispersé et fragmenté, mais dont on a une première idée quand on sait que le volume d'emplois offerts par les Arts Florissants a été multiplié par 5,2 entre la saison 1988-1989 et la saison 1997-1998⁹.

Malgré la transformation de la position relative de la musique ancienne dans les débouchés professionnels des musiciens, rares sont cependant les instrumentistes qui font de la musique ancienne un choix exclusif. Quand on la rencontre, cette fidélité au choix du baroque est souvent imposée par l'instrument. Certains instruments ont en effet disparu à la fin de la période classique : pour ces instrumentistes, la seule sphère d'activité envisageable est donc la musique ancienne. C'est le cas, par exemple, du clavecin ou de la flûte à bec. Le cas le plus général semble être cependant celui du musicien qui trouve dans la musique ancienne sa sphère d'activité principale, mais qui n'en délaisse pas pour autant la sphère moderne. Le maintien d'une activité sur instruments modernes ne signifie pas que musique ancienne et musique moderne soient sur un pied d'égalité : la musique ancienne représente – notamment en raison des emplois qu'elle propose – la sphère d'activité principale. Les rapports de la musique ancienne avec la pratique moderne ne se jouent pas uniquement, enfin, sous la forme de l'exclusion ou de la coexistence : la musique ancienne peut être un lieu de passage pour les musiciens, voire une rampe de lancement vers une carrière plus large. C'est le cas de Nathalie, chanteuse, qui tente de se lancer dans une carrière de soliste : née en 1973, elle apprend le chant depuis quelques années quand elle découvre la musique ancienne dans un vieil enregistrement de *Didon et Aenée* de Purcell ; elle s'y intéresse et se spécialise de plus en plus, et commence en 1996 à chanter en soliste avec G. Lesne, ou dans le chœur des Musiciens du Louvre. Elle aime la musique ancienne mais ne conçoit son activité dans cette musique que comme une étape :

« Ce que je veux, c'est tout faire. J'espère que les gens verront dans moi des choses qu'ils veulent. Si un jour quelqu'un veut faire de la musique contemporaine et qu'il m'y voit, j'aimerais qu'il m'apprenne ce qu'il a vu dans moi et qu'il me le montre. » (Entretien du 29 mars 1997).

Le déroulement de la carrière des musiciens qui font, de manière partielle ou exclusive, le choix de la musique ancienne, montre que le monde de la musique ancienne et le monde de la musique « traditionnelle » s'articulent mais ne se confondent pas : il existe entre eux des tensions et des frontières, et le choix du premier entraînent des ressources et des contraintes particulières pour qui veut en même temps circuler au sein du second. Les canaux capillaires entre les deux mondes n'ont d'ailleurs pas toujours été les mêmes. Durant les années 1970 et jusqu'au début des années 1980, la musique ancienne relevait encore très largement de la sphère amateur – l'activité rémunérée tendait à s'y développer, mais restait trop épisodique pour permettre aux musiciens d'en vivre exclusivement. Et si musique ancienne et musique traditionnelle ne s'excluent que très rarement, ce n'est qu'à partir des années 1990, en France, que la musique ancienne est apparue comme une rampe de lancement potentielle pour des carrières où le marché est particulièrement étroit – comme celui des chefs ou des solistes. La professionnalisation et le succès du mouvement ont donc modifié la nature des rapports entre les deux sphères, mais n'ont pas remis en cause le fait que les musiciens spécialisés dans la musique ancienne étaient rarement cantonnés aux seuls instruments anciens.

⁹ Je me fonde ici sur l'exploitation statistique des archives des Arts Florissants entre 1988 et 1998. Pour apprécier le volume d'emploi offert par les Arts Florissants, l'emploi d'un musicien pour un concert est comptabilisé 1 ; l'emploi d'un musicien pour une journée de répétition ou d'enregistrement est également comptabilisé 1.

La clôture externe du marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne est donc inégale selon les instruments et selon les époques, mais elle reste de toutes façons partielle. L'usage des carrières permet cependant d'en prendre une plus juste mesure que si l'on s'était concentré sur la mise au jour des seuls instruments institutionnels de clôture, qui sont en l'occurrence inexistantes. Cela dit, apprécier la clôture externe du marché du travail ne préjuge en rien du mode d'allocation de la main d'œuvre qui se déploie en son sein. Pour aborder cette seconde question, l'analyse des carrières constitue également un outil privilégié.

Hétérogénéité du marché du travail et stratégies concurrentielles

L'espace concurrentiel des musiciens spécialisés dans la musique ancienne

Pour rendre compte de l'allocation de la main d'œuvre au sein du marché du travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne, il faut commencer par décrire l'hétérogénéité des situations que peuvent connaître les musiciens, en distinguant deux dimensions : celle de la stabilité plus ou moins forte des engagements, et celle de l'intensité de la contrainte marchande.

Comme on a pu le montrer ailleurs plus en détail (François, 2003), certains emplois proposés par les ensembles sont systématiquement pourvus par les mêmes musiciens, qui disposent par conséquent d'un *pool* d'employeurs stables. C'est cette plus ou moins grande stabilité des employeurs que saisit la première dimension de l'espace de concurrence des musiciens spécialisés dans la musique ancienne, celle qui renvoie à la récurrence des relations d'emplois que le musicien entretient avec les ensembles où il est engagé. Le musicien dispose-t-il d'un ou plusieurs ensembles qui lui assurent un revenu régulier et relativement important ? L'intensité de l'engagement réciproque d'un ensemble et d'un musicien repose sur les stratégies des ensembles : elle renvoie à la gestion de l'information qui les porte à reconduire l'engagement des musiciens dont ils connaissent les qualités, et à la production de conventions d'interprétation partagées qui supposent que le travail collectif mobilise un effectif relativement stable de musiciens. Mais cette stabilisation renvoie également aux stratégies des musiciens, qui peuvent s'efforcer de consolider l'engagement qui les lie à l'ensemble en se rendant moins substituables. Ces stratégies passent pour l'essentiel par l'acquisition de compétences spécifiques. C'est le cas, par exemple, pour certains vents. Pour comprendre la spécificité de la position des flûtes à bec, par exemple, il nous faut faire un détour par le répertoire : les partitions d'orchestre où l'on trouve des flûtes à bec sont relativement rares, la demande de flûte au sein des orchestres est donc nécessairement limitée ; de plus, les compositeurs du 17^{ème} et du 18^{ème} Siècles étaient déjà confrontés aux problèmes financiers que connaissent aujourd'hui les ensembles baroques : aussi, pour économiser un ou deux musiciens, s'efforçaient-ils de ne jamais écrire de séquences où flûtes à bec et traverso, flûte à bec et hautbois, ou hautbois et flûte à bec, doivent jouer simultanément. Ils recrutaient un musicien polyvalent, capable de jouer des trois instruments, mais ne touchant qu'un seul cachet. C'est le comportement spontané qu'ont tendance à adopter les ensembles baroques : ils préféreront recruter un hautboïste capable de jouer la partie de seconde flûte, ou un flûtiste à bec qui pourra à l'occasion toucher le traverso. La diversification des compétences devient alors un des ressorts fondamentaux de la construction de la rareté : ainsi, parmi les instrumentistes employés par les Arts Florissants entre 1988 et 1998, 29% jouent d'au moins deux instruments. La multicom pétence est un atout dont les musiciens peuvent user pour s'assurer un avantage sur le marché de l'emploi.

La seconde dimension qui permet de baliser l'espace de concurrence des musiciens spécialisés dans la musique ancienne renvoie à l'intensité de la contrainte de marché qui s'exerce sur le musicien : le musicien est-il beaucoup ou peu demandé ? L'intensité de cette contrainte tient tout d'abord au rapport de l'offre et de la demande sur ce segment particulier : plus l'offre excède la demande, plus la contrainte de marché risque d'être forte. Les instruments sont plus ou moins fréquents dans les productions : rares sont les productions qui ne réclament pas de violon, alors que les productions qui appellent une flûte à bec, un traverso ou une clarinette ancienne sont beaucoup moins courantes. Les contraintes du marché dépendent également de l'importance de l'offre : les orchestres réclament moins de bassons que de violons, mais quand les bassonistes sont rares, ceux qui sont sur le marché n'ont pas de problèmes d'emplois ; symétriquement, si les ensembles ont souvent besoin de violoncelles, le nombre de violoncelles sur le marché renforce la concurrence. Mais il faut se garder de ramener les contraintes de marché au seul rapport d'une offre et d'une demande agrégée : au sein d'un même segment, en effet, les contraintes qui pèsent sur les musiciens peuvent varier sensiblement. Le marché du travail de la musique ancienne fonctionne en grande partie sur une logique de réseau : les musiciens ont plus ou moins de chance d'être appelés en fonction de la position qu'ils occupent dans les réseaux de recrutement. Dès lors, ils peuvent essayer de modifier l'intensité de la contrainte qui pèse sur eux, en améliorant leur position au sein du réseau de recrutement et, plus généralement, en déployant des stratégies dans la lutte concurrentielle qui les oppose aux autres musiciens.

Le croisement des deux dimensions définit quatre positions polaires que l'on peut illustrer brièvement. La première configuration - stabilisation volontaire - est celle où les musiciens ont une activité où dominent des ensembles avec qui ils entretiennent des relations récurrentes, et à qui le marché laisse une grande liberté de choix. Les instruments à cordes sont très souvent dans ce cas : ils sont encore rares sur le marché, les productions en réclament systématiquement, et le plus souvent en nombre. La seconde configuration type - volatilité choisie - est proche de la précédente au sens où les contraintes du marché sont également faibles : elle concerne d'abord les cordes ou les choristes de la fin des années 1980, la concurrence s'étant nettement renforcée depuis ; elle regroupe également les musiciens dont l'inscription sur le marché est suffisamment ancienne, ou dont la compétence est suffisamment rare, pour pouvoir être réclamés par de nombreux ensembles alors que la concurrence, *a priori*, est forte. La différence avec la précédente configuration tient au choix des musiciens qui les porte principalement vers les petites formations de chambre. C'est ici une question de répertoire et de mode de travail qui l'emporte, et les musiciens peuvent profiter de la demande pour se spécialiser dans un type de formation plus réduite, où les productions sont souvent moins longues que dans les grands orchestres et imposent donc une diversification plus forte des activités.

L'espace qui se déploie entre ces deux configurations types se définit fondamentalement comme un espace de choix, où les musiciens sont en mesure d'optimiser la diversification de leurs activités. La troisième et la quatrième configurations typiques ont en commun de dessiner un espace beaucoup plus contraint, où il faut distinguer notamment selon la spécialisation instrumentale. Si certains instruments, comme la flûte à bec ou le clavecin, ne sont que faiblement demandés pour les grosses productions, le répertoire de l'instrument leur rend accessible des formations de chambre – ces ensembles leur proposent une activité irrégulière, aux modes de rémunération souvent incertains. Dans cette situation, dite de mobilité contrainte, l'intensité de la concurrence impose de se diriger vers des ensembles plus petits et beaucoup plus instables que les orchestres baroques. Elle oblige par ailleurs les musiciens à avoir des activités dans des domaines connexes à leur activité artistique

principale : l'enseignement ou la direction artistique, dans ce cas précis. La dernière configuration typique, qui est celle de la stabilité contrainte, concerne des musiciens qui sont doublement contraints : les orchestres ont trop peu besoin de leurs services pour qu'ils puissent bénéficier d'emplois réguliers ; par ailleurs, ils ne disposent pas d'un vaste répertoire de musique de chambre : ils sont donc condamnés à l'orchestre. C'est le cas des cuivres, et dans une moindre mesure des percussions – dans les deux cas, cependant, le nombre de bons instrumentistes est à ce point réduit que le rapport de l'offre et de la demande peut leur rester favorable. Il reste que les contraintes qui pèsent sur eux sont telles qu'ils ne peuvent pas toujours asseoir leur activité sur quelques ensembles qui seraient leurs employeurs principaux, et que la diversification de leur activité les amène souvent à pratiquer une musique fort éloignée de la musique ancienne.

L'espace concurrentiel des musiciens spécialisés dans la musique ancienne et les quatre cadrans ainsi dessinés appellent plusieurs remarques. Tout d'abord, ces quatre positions polaires ne font que baliser un gradient de positions qui, dans les faits, se déploient continûment le long de ces deux dimensions. Les musiciens occupent très rarement une position extrême : leur position, telle qu'elle peut se repérer au sein de cet espace, reflète la composition *dominante* de leur portefeuille d'activités. Par ailleurs, cette typologie des positions occupables ne se donne pas pour objectif de repérer la position de *collectifs*, qu'ils soient constitués sur la base du genre, de l'âge ou de la spécialité musicale, mais de cerner la place occupée par *un musicien particulier* sur le marché du travail, et de repérer ses modalités de circulation. Sans nul doute, le fait de relever de telle ou telle catégorie, d'être spécialisé dans tel instrument par exemple, est susceptible d'assigner *a priori* telle ou telle position. Mais si on peut effectivement parler d'une logique gravitationnelle qui veut que l'appartenance à certaines catégories (et notamment le fait d'être spécialisés dans certains instruments) attire *a priori* vers tel ou tel pôle, il n'y a là nulle nécessité, et ce pour au moins deux raisons. La première renvoie au processus de professionnalisation, qui implique que la position relative des différentes spécialités évolue. La situation des violons, par exemple, s'est sensiblement modifiée entre le début des années 1980 et la fin des années 1990 : alors que le rapport démographique leur était très favorable au début du mouvement, l'augmentation quantitative et l'appréciation qualitative des cordes disponibles sur le marché du travail sont telles que, même si les violons avaient encore tendance, à la fin des années 1990, à s'inscrire dans ce que j'ai défini plus haut comme « l'espace de choix » de ce marché du travail, l'assignation *a priori* de positions leur est nettement moins favorable que vingt ans plus tôt.

Par ailleurs, comme on le verra un peu plus bas, les musiciens peuvent user de stratégies pour circuler d'un point à un autre de l'espace, *i.e.* pour échapper à la position que leur spécialisation leur assigne. Il faut par conséquent expliquer les raisons pour lesquelles il est plus difficile, dans certains cas, d'y échapper, il faut expliquer les ressorts de la capture des acteurs dans des positions assignées, et les conditions sous lesquelles la circulation devient, au contraire, possible. Le fait que cet espace permette de repérer la position d'acteurs singuliers et non de collectifs renvoie donc au fait que cet espace est un espace de *concurrence* entre les musiciens. Plus précisément, les stratégies de mise en mouvement au sein de cet espace ou les entreprises visant à stabiliser la diversification de leur portefeuille d'activité peuvent se lire comme l'expression de la concurrence que se livrent les musiciens sur ce marché du travail. La circulation au sein du marché du travail et la diversification des employeurs sont au principe de la constitution et de la mise en œuvre des ressources susceptibles de donner aux musiciens un avantage comparatif dans la lutte indirecte qui les oppose aux autres musiciens. Ce sont ces stratégies concurrentielles que je me propose maintenant d'explorer en mettant au jour les trajectoires des musiciens dans cet espace, et les conditions qui les rendent possibles.

Jouer dans le marché

Le premier ensemble de stratégies que les musiciens mettent en jeu dans la lutte indirecte qui les oppose à leurs concurrents repose sur la mobilisation de ressources internes au marché. Les musiciens peuvent mobiliser, schématiquement, deux grands types de stratégies dans la lutte indirecte qui les oppose à leurs concurrents : la première repose sur la gestion de leur visibilité, la seconde sur des stratégies d'entrepreneurs.

La première stratégie passe par donc par la gestion de la visibilité des musiciens. Si ces stratégies délibérées de construction des réputations occupent une telle place – en particulier en début de carrière – c'est notamment que le monde de la musique ancienne, plus encore que le monde de la musique classique, fonctionne sans réel label académique susceptible de dispenser des signaux sur les marchés du travail. Les processus de labellisation y passent pour l'essentiel par l'intermédiaire des ensembles. Très schématiquement, la logique peut être résumée ainsi : un musicien se fait engager dans un ensemble renommé ; sa valeur d'échange est aussitôt revalorisée par le nom de cet ensemble, qui lui ouvre immédiatement la porte d'autres ensembles, de qualité inférieure ou équivalente. Ce fonctionnement peut prendre un tour quasi-institutionnel : Jean-Michel est entré comme choriste à la Chapelle Royale en 1987 ; il raconte comment se passait le recrutement de nombre d'ensembles européens qui appelaient directement la Chapelle Royale pour recruter leurs choristes, l'administrateur de la chapelle se chargeant de distribuer le travail aux chanteurs :

« A cette époque [1987], dans la musique baroque, tu ne passais même plus d'auditions, tout se faisait par le bouche à oreille. Une fois que tu étais à la Chapelle Royale, dans l'Europe entière on demandait des chanteurs. Pour monter une production ponctuelle, plutôt que de faire des auditions de chanteurs, ils préféraient s'adresser directement aux Arts Florissants ou à la Chapelle Royale, qui avaient tout un vivier de chanteurs à disposition. Comme ça, avec le bouche à oreille, on faisait des productions un petit peu avec tout le monde : ça, c'était vraiment génial. » (Entretien du 3 avril 1997).

L'autre manière de faire face aux contraintes du marché sans s'appuyer sur des dispositifs qui lui sont extérieurs repose sur des stratégies d'entrepreneur. La fondation d'un ensemble peut être motivée par le désir de créer une demande qui sans cette initiative n'existerait pas : elle peut donc permettre de se créer des débouchés quand le marché n'en offre pas. Mais elle peut aussi participer de la volonté de donner à sa carrière un tour particulier, en s'exposant davantage et en essayant de prendre la parole sur un répertoire particulier. La fondation d'un ensemble s'effectue souvent sur un répertoire inexploré qui permet à l'ensemble d'être en situation de monopole – au moins temporairement. Le répertoire sur lequel l'ensemble va essayer de se construire une niche est souvent celui sur lequel le directeur a effectué des recherches. Ces entreprises peuvent certes connaître des succès éminemment variables, et les répercussions sur la carrière des fondateurs sont d'autant plus importantes que les ensembles connaissent un succès important. Dans ce cas, la carrière du fondateur s'en trouve sensiblement modifiée, et peut même être complètement réorientée : la fondation (ou le succès) de l'ensemble apparaît alors comme l'un des « tournants de carrière » dont parle Hughes (1996a,b). Dans la plupart des cas cependant, les ensembles connaissent un développement trop faible pour réorienter profondément la carrière des musiciens : ils constituent une activité de plus pour les musiciens, qui peuvent y trouver une possibilité d'accomplissement artistique.

Desserrer le marché

Les stratégies que je viens de détailler reposent sur la mobilisation de ressources internes au marché, et ne s'appuient pas sur des dispositifs permettant d'en desserrer les contraintes. Je vais maintenant m'arrêter sur les deux principaux dispositifs, externes au marché, utilisés par les musiciens pour favoriser leur déplacement au sein de leur espace concurrentiel. Le premier repose sur le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. S'il est évidemment lié au volume d'emplois des musiciens (rappelons que, sur la période étudiée, pour pouvoir s'inscrire au chômage et être indemnisé, l'intermittent doit justifier d'au moins 507 heures travaillées durant les 12 derniers mois), ce régime ne confère pas moins aux artistes une liberté accrue dans l'organisation de leurs activités en faisant supporter à la collectivité des actifs cotisants les coûts liés à l'irrégularité de leurs activités. Le rôle de l'assurance chômage est donc décisif dans les stratégies concurrentielles que peuvent mettre en œuvre les musiciens : ils peuvent en effet optimiser la diversification de leurs activités en se concentrant sur des emplois mieux appariés à leurs compétences. Ce régime est cependant porteur de contraintes, elles aussi susceptibles de peser sur les stratégies des musiciens.

Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle suppose que soient accumulées un certain nombre d'heures d'activités annuelles. Or, certains segments du marché interdisent l'accumulation de ce volume horaire : c'est le cas, par exemple, du marché des chanteurs solistes. La construction d'une réputation de soliste passe notamment par le refus d'emplois de choriste, pourtant beaucoup plus nombreux mais dont il faut impérativement se distinguer : pour s'insérer sur le marché des solistes, il faut par conséquent être prêt à renoncer à accumuler les heures nécessaires pour pouvoir bénéficier du système des assedic, et mettre en place des stratégies de substitution. C'est le cas de Nathalie, qui essaye de se lancer comme soliste : elle ne cherche pas à se faire engager comme choriste, allant même jusqu'à refuser des productions. Elle ne peut dès lors toucher les assedic, auxquels elle substitue un mécénat privé entretenu par ses parents. Mais on voit ici que la spécialisation favorisée par le système d'assurance chômage favorise une accumulation quantitative et peut freiner une spécialisation qualitative, allant potentiellement jusqu'à imposer l'insertion sur un segment du marché de l'emploi plutôt que sur un autre.

De même, le système d'assurance chômage peut avoir une importance décisive sur la diversification des emplois des musiciens en termes géographiques. Le marché du travail de la musique ancienne est un marché européen, si l'on exclut l'Angleterre, dont le cas est très particulier. Or, le système d'assurance chômage ne fonctionne que pour les heures accumulées en France ; dès lors, il va engendrer des arbitrages qui vont privilégier les engagements en France. La législation française en matière d'assurance chômage des intermittents est la plus favorable en Europe : la diversification du portefeuille hors des frontières de l'hexagone souffre d'un coût d'opportunité important.

Le second dispositif permettant de desserrer les contraintes de marché est constitué par le système d'enseignement. Au cours des vingt-cinq dernières années, l'enseignement de la musique ancienne s'est beaucoup développé, d'abord hors des structures d'enseignement traditionnelles, puis à l'intérieur de ces structures. Pour les musiciens, cette construction progressive de lieux d'enseignement engendre la possibilité de diversifier leur portefeuille d'activité : certains musiciens spécialisés dans la musique ancienne vont progressivement se porter vers l'enseignement de manière de plus en plus exclusive – la composition de certains portefeuilles, qui voit certains musiciens spécialisés dans la musique ancienne trouver près de 90% de leurs ressources dans l'enseignement, était rigoureusement impossible il y a vingt ans. Si le recours à l'enseignement est une nécessité pour certaines

spécialités, d'autres musiciens choisissent d'enseigner pour augmenter leur liberté, mais ils n'abandonnent pas pour autant leur activité d'interprète. Tout au contraire, le confort apporté par les revenus issus de l'enseignement leur permet de ciseler la composition de leur portefeuille d'activités, comme l'explique Patrick :

« J'ai choisi de ne pas être intermittent du spectacle et d'avoir un poste. Les gens vont peut être me reprocher de cumuler, mais un musicien qui ne joue plus, ce n'est plus un musicien et il ne peut plus enseigner non plus... Je ne voulais pas être tributaire des assedic : pour toucher les assedic il faut quand même travailler, forcément, et c'est vrai qu'on est prêt à accepter n'importe quoi. Moi, si vraiment un mois je n'ai pas envie de travailler, si je veux juste donner mes cours et préparer un disque très important ou des concerts, je peux ne pas travailler, et ne faire que mes cours. » (Entretien du 6 mars 1997).

L'enseignement n'engendre pas les mêmes arbitrages que le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. Ainsi, les musiciens qui assurent la partie stable de leurs revenus à l'aide de l'enseignement sont libres de ne pas accumuler les heures en France et de pouvoir travailler la moitié de leur temps à l'étranger. C'est le cas de Marcel, professeur de basson baroque, qui n'est plus intermittent depuis la fin des années 1980 et qui a stabilisé son activité autour de l'Orchestre des Champs Elysées et de l'Amsterdam Baroque Orchestra qui est basé à Amsterdam. Plus généralement, l'enseignement qui peut être imposé par le poids des contraintes du marché peut contribuer à les desserrer : les instrumentistes dont le répertoire est trop étroit et pour qui la demande est trop exiguë peuvent ainsi réintroduire une marge de manœuvre qualitative - choisir avec qui ils travaillent - et quantitative - choisir leur volume de travail – forts d'un revenu stable qui leur assure sur un marché extérieur au marché des interprètes.

Toutefois, l'enseignement est aussi porteur de son lot de contraintes. Il impose notamment une sédentarité souvent peu compatible avec une activité d'interprète, qui suppose que les musiciens puissent partir en tournée : l'enseignement entraîne donc parfois une sortie du marché des interprètes. Les musiciens doivent parvenir à gérer cette tension entre la sédentarité impliquée par l'enseignement et le nomadisme que réclame la musique ancienne : certains tentent tant bien que mal de faire coexister les deux activités, tandis que d'autres modifient leur charge horaire à mesure que leur carrière progresse¹⁰.

Les carrières constituent une ressource privilégiée pour mener l'analyse d'un marché du travail. Elles permettent tout d'abord de prendre la mesure de l'autonomie de ce marché : en suivant la trajectoire des musiciens spécialisés dans la musique ancienne, on peut apprécier à quel point ce marché du travail n'était que partiellement clos sur lui-même et que ses frontières avec le marché du travail musical étaient poreuses. Par ailleurs, c'est le long de leur carrière que les musiciens accumulent et mettent en œuvre les ressources nécessaires la concurrence qui les oppose les uns aux autres. En les reconstituant, on voit que les stratégies concurrentielles des musiciens prennent des formes récurrentes, pour certaines fondées sur les

¹⁰ Pour la clarté de l'exposé, les stratégies décrites jusqu'ici ont été présentées séparément. Il va de soi que, si certaines, comme l'investissement massif sur l'enseignement et le recours aux assedic, sont *a priori* incompatibles (en l'occurrence, elles sont même juridiquement exclues), c'est en se combinant qu'elles connaissent leur efficacité maximale. C'est le cas, en particulier, de la combinaison du recours aux assedic et des stratégies de diversification : les musiciens peuvent optimiser leur portefeuille d'activités, par exemple en se consacrant à des productions mal payées qu'ils financeront partiellement en recourant à l'assurance chômage, et qui leur assureront une bonne visibilité en leur permettant de se produire, en soliste, dans des programmes longuement préparés.

seules ressources marchandes (la réputation et les stratégies d'entrepreneur), pour d'autres mobilisant des dispositifs institutionnels extérieurs au marché du travail (dispositif assurantiel de l'intermittence, emplois d'enseignants). La manière dont ces ressources se composent, s'agencent et se succèdent contribue à donner leur forme aux carrières des musiciens, qui dessinent autant de chemins typiques que les acteurs du monde de la musique ancienne peuvent emprunter en évoluant au sein de ce marché du travail.

Bibliographie

- Abbot (A.), *The system of professions. An essay on the division of expert labor*, Chicago, Chicago university press, 1988
- Arian (E.), 1971, *Bach, Beethoven and bureaucracy*, Alabama, The university of Alabama press.
- Bourdieu (P.), 1986, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, p. 69-72.
- Ehrlich (C.), 1985, *The music profession in Britain since the 18th century*, Oxford, Clarendon press.
- Faulkner (R.K.), 1973, « Career concerns and mobility motivations of orchestra musicians », *Sociological quarterly*, 14.
- François (P.), 2003, « Définition de nouvelles normes d'emploi et organisation par projets : le cas de la musique ancienne », in *Contraintes, normes et compétences au travail. Négociation des nouvelles normes de travail et d'emploi. IXèmes journées de sociologie du travail*, Paris, Centre Pierre Naville, Travail et mobilité, p. 63-71
- François (P.), 2004a, *Le renouveau de la musique ancienne*, Paris, Economica (à paraître).
- François (P.), 2004b, « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, 45 (3).
- Granovetter (M.S.), 1995, « Appendix », in Granovetter (M.S.), *Getting a job Second edition*, Chicago, University of Chicago press.
- Hughes (E.C.), 1996a, « Carrières », in Hughes (E.C.), *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Hughes (E.C.), 1996b, « Carrières, cycles et tournants de l'existence », in Hughes (E.C.), *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Lehmann (B.), 2002, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La découverte.
- Menger (P.-M.), 1994, « Appariement, risque et capital humain », in Menger (P.-M.), Passeron (J.-C.), dir., *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation française.
- Paradeise (C.), 1988, « Les professions comme marché du travail fermé », *Sociologie et sociétés*, 30 (2), p. 9-21.
- Passeron (J.-C.), 1990, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 31, 1, p. 3-22.
- Simmel (G.), 1999, « Le conflit », in Simmel (G.), *Sociologie, Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses universitaires de France.
- Swedberg (R.), 1998, *Max Weber and the idea of economic sociology*, Princeton, Princeton university press.
- Weber (M.), 1995a, *Economie et société, vol. 1*, Paris, Pocket.
- Weber (M.), 1995b, *Economie et société, vol. 2*, Paris, Pocket.