



La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles de musique ancienne

Is the “cost disease” contagious? The case of Early Music orchestras

Pierre François

Centre de sociologie des organisations (CSO–FNSP/CNRS), 19, rue Amélie, 75007 Paris, France

Résumé

L'objet de l'article est de compléter les explications traditionnelles qui tentent de rendre compte de la tendance déficitaire des institutions de spectacle vivant. En se fondant sur le cas des ensembles de musique ancienne, on montre que les mécanismes traditionnels qui expliquent pourquoi ces institutions succombent à « la maladie des coûts » sont insuffisants. On propose un modèle permettant de compléter le modèle de Baumol, reposant sur la combinaison de deux hypothèses : le creusement du déficit des ensembles de musique ancienne accompagne leur professionnalisation, et s'explique par leur inscription simultanée sur deux marchés — le marché des concerts et le marché du travail des musiciens — où ils doivent faire face à la concurrence des orchestres subventionnés.
© 2004 Elsevier SAS. Tous droits réservés.

Abstract

To complete traditional explanations of why the performing arts tend to run a deficit, the case of Early Music orchestras is examined. The usual mechanisms do not suffice to explain why these institutions suffer from the “illness of costs”. Two hypotheses are combined to complete Baumol's model. For one thing the deepening deficit of Early Music orchestras is related to their professionalization; and for another, it is explained by their being simultaneously in two markets: the concert market and the musicians' labor market, where they have to compete with subsidized orchestras.
© 2004 Elsevier SAS. Tous droits réservés.

Mots clés : Politique culturelle ; Marché ; Marché du travail ; Ensemble de musique ancienne

Keywords: Cultural policy; Market; Musicians' labor market; Early Music orchestras

Adresse e-mail : p.francois@cso.cnrs.fr (P. François).

0038-0296/\$ - see front matter © 2004 Elsevier SAS. Tous droits réservés.
doi:10.1016/j.soctra.2004.09.003

L'élucidation des origines du déficit des entreprises de spectacle vivant a été au point de départ du développement de l'économie de la culture : comment comprendre que, depuis plusieurs siècles¹, les organisations qui se dédient à la représentation de spectacles semblent condamnées à ne pouvoir s'autofinancer ? Parmi les modèles proposés par les économistes (Baumol et Bowen, 1966 ; Frey et Pommerehne, 1993) ou les sociologues (Di Maggio, 1986) pour rendre compte de cette fatalité, rares sont ceux qui peuvent s'appuyer sur le développement effectif d'un nouveau monde de l'art qui leur permettrait d'étudier, comme *in vivo*, les mécanismes qui imposent aux institutions de spectacle vivant de succomber à la maladie des coûts. À cet égard, le développement des ensembles de musique ancienne en France, depuis la fin des années 1970, constitue un cas privilégié : on a pu assister, sur une période de temps assez courte, au développement d'un véritable monde de l'art. Des musiciens se sont efforcés de retrouver un répertoire souvent oublié depuis des siècles et de le jouer en respectant, autant qu'il est possible, les règles d'interprétation en vigueur au moment de la création des œuvres. Ces principes d'interprétation ont été mis en œuvre par des ensembles qui n'avaient alors en France aucun équivalent dans le monde de la musique sérieuse. Or, ces ensembles, 25 ans plus tard, ont eux aussi succombé à la maladie des coûts. Leur développement les a contraints à financer leur déficit en obtenant des subventions ou du mécénat ; quand ils n'y parvenaient pas, les ensembles disparaissaient². Comme on peut le constater sur le tableau suivant (voir [Tableau 1](#)), aucun des principaux ensembles de musique ancienne ne parvient à autofinancer son activité et tous, pour survivre, ont besoin de subventions :

Tableau 1

Recettes propres, subventions publiques et mécénat dans les ressources des ensembles de musique ancienne en 1999

| | Subventions publiques | Mécénat | Recettes propres | Total en MF |
|--------------------------------|--------------------------|---------|---------------------|----------------|
| Arts Florissants | 18,2 % | 10,9 % | 70,9 % | 27,5 |
| Chapelle Royale | 42,4 % | 0 % | 57,6 % | 16,5 |
| Ensemble Baroque de Limoges | 45,7 % | 0 % | 54,3 % | 7 |
| Talents Lyriques | 7,8 % | 21,9 % | 70,3 % | 3,2 |
| Seminario Musicale | 20 % | 10 % | 70 % | 1,85 |
| Musiciens du Louvre – Grenoble | 38,9 % | 0 % | 61,1 % | 18 |
| Concert Spirituel | 50 % | 11,1 % | 38,9 % | 4,5 |

Le tableau est construit à partir des indications données par les administrations des ensembles. Le budget total est exprimé en millions de francs.

On le voit : les subventions publiques représentent en moyenne 32 % des ressources des ensembles de musique ancienne (soit une part deux fois plus faible que pour les institutions traditionnelles) alors que les recettes propres représentent en moyenne 61 % de leur budget, ce qui est une proportion très importante pour des institutions de spectacle vivant. Le

¹ Rappelons ainsi que Haendel, directeur de théâtre à Londres, a fait faillite deux fois en 15 ans : la « maladie des coûts » semble aussi vieille que le spectacle lui-même.

² Dans la suite de cet article, nous raisonnerons en partant du principe que le déficit correspond au niveau des recettes non marchandes. Nous serons amenés à discuter la question de savoir si les subventions créent le déficit, ou si elles lui sont consécutives. Il reste, de toutes façons, qu'un ensemble déficitaire qui ne parvient pas à trouver de subventions est voué très rapidement à la mise en sommeil, ou à la disparition.

développement de la musique ancienne constitue donc un cas particulièrement intéressant pour faire retour sur cette question classique de l'économie culturelle : comment comprendre que les institutions de spectacle vivant semblent ainsi condamnées à succomber à la maladie des coûts ? Ce cas offre en effet la possibilité, en reconstituant la trajectoire des ensembles, de saisir comme pas à pas la manière dont s'est progressivement creusé leur déficit.

Mais le cas des ensembles de musique ancienne présente également un autre intérêt. En effet, les travaux consacrés à cette question l'abordent en opposant deux modes de financement de l'activité artistique, le financement public et le financement marchand (Dupuis, 1990). Le premier est censé avoir accueilli en son sein les entreprises du spectacle vivant depuis des temps immémoriaux, sans parvenir à leur imposer une gestion vertueuse ; le second, selon les points de vue, constituerait soit le nouveau paradigme auquel devrait obéir ces organisations pour être plus efficaces et qui leur permettrait d'annuler leur déficit, soit le danger auquel elles sont irrémédiablement confrontées et qui risque d'entraîner leur disparition en raison de leur absence de rentabilité. Nous souhaiterions défendre ici une thèse qui n'explique pas l'origine du déficit des institutions culturelles *en opposant* régulation marchande et régulation publique, mais en montrant que c'est au contraire la *combinaison* de dynamiques concurrentielles et de subventionnement public qui engendre nécessairement le déséquilibre des entreprises de spectacle vivant lorsqu'elles se développent. Le monde de la musique ancienne, à cet égard, constitue un exemple précieux : la production des ensembles de musique ancienne, comme nous l'avons montré ailleurs (François, 2004), repose sur l'activation permanente de transactions marchandes. De l'organisation du travail, qui repose sur l'emploi de musiciens intermittents, à la programmation des ensembles, qui s'appuie exclusivement sur des collaborations ponctuelles avec des organisateurs de concerts, toute l'activité des ensembles de musique ancienne repose sur des relations marchandes. Malgré la prégnance du mode de régulation marchand, les ensembles sont en déficit systématique et s'appuient, pour survivre, sur le soutien des collectivités publiques : il est donc impossible d'évaluer l'origine des besoins et l'incidence des aides en opposant l'État et le marché.

Nous rappellerons successivement les grands modèles qui tentent d'expliquer le déficit des institutions de spectacle vivant, en appréciant leur pertinence dans le cas de la musique ancienne. Nous montrerons que ces modèles ne parviennent pas à eux seuls à expliquer le creusement des besoins de financement de ces ensembles, et nous serons alors amenés à proposer un nouveau modèle complétant le modèle de Baumol en précisant les mécanismes de transmission de la maladie des coûts.

1. Retour sur la loi de Baumol

William Baumol et William Bowen ont les premiers tenté de donner une explication à la « maladie des coûts » qui semble frapper toutes les institutions de spectacle vivant (Baumol et Bowen, 1966). Leur modèle se situe dans un horizon de long terme et sur un plan macro-économique ; ils distinguent deux secteurs au sein de l'économie, un secteur à productivité croissante (A) et un secteur à productivité constante (B). Les salaires servis par ces deux secteurs suivent des évolutions comparables : le secteur dont la productivité est constante

cale l'évolution de ses salaires sur celui dont la productivité est croissante ; par conséquent les coûts salariaux du secteur N augmentent alors que sa productivité n'augmente pas : dès lors, ce secteur tend à être de plus en plus déficitaire.

Parce qu'il montre que le déficit n'est pas la conséquence d'une mauvaise gestion mais qu'il traduit la fatalité de croissances sectorielles divergentes, le modèle de Baumol a très vite été mobilisé par les acteurs des mondes de l'art comme un bréviaire providentiel de justification³. Les acteurs de la musique ancienne ne font pas exception, comme ce directeur de théâtre qui explique :

« C'est la loi de Baumol : il fallait à un horloger deux mois pour faire une montre pendant que Molière avait besoin de 8 acteurs pour faire une pièce, maintenant il faut encore 8 acteurs pour monter la pièce et la montre est faite en 30 secondes par Swatch. La logique n'est pas inflationniste en soi : les coûts augmentent, mais les recettes n'augmentent pas dans les mêmes proportions, c'est à ça que sert l'aide de l'État. » (Entretien du 16 juin 1999.)

Il faut cependant se méfier quelque peu de l'invocation de la loi de Baumol qui viendrait justifier un peu vite, en l'expliquant, la tendance au déficit des institutions spécialisées dans la musique ancienne. Ce modèle ne parvient pas, en effet, à rendre compte du creusement du déficit des ensembles de musique ancienne. Les mécanismes identifiés par W. Baumol et W. Bowen pour expliquer la transmission de la maladie des coûts ne jouent en effet qu'à long terme et sont inopérants à court et moyen termes. À brève échéance, l'indexation des salaires du secteur archaïque sur le secteur progressif n'est pas susceptible d'engendrer un écart très important ; ce n'est qu'à long terme, i.e. au bout de plusieurs décennies, que cet écart sera tel que le déficit des institutions archaïques mettra en cause leur existence.

Les vérifications du modèle de Baumol, à commencer par celles de W. Baumol et W. Bowen eux-mêmes, ont toutes en commun de se situer dans un horizon de long terme. Chez W. Baumol et W. Bowen, les analyses d'évolution des coûts portent sur des institutions (les entreprises de spectacle de Broadway et les grands orchestres symphoniques notamment) étudiées sur plus de 35 ans pour les coûts salariaux, et sur 120 ans pour le coût par concert pour deux orchestres (New York et Cincinnati)⁴. De même, les vérifications de la loi de Baumol que propose Dominique Leroy (Leroy, 1980) dans le cas français portent sur une période courant des années 1860 jusque dans les années 1970. Il semble donc que la conclusion de Marianne Felton (Felton, 1990) dans son étude portant sur l'orchestre de Louisville dans le Kentucky puisse être généralisée : pour pouvoir vérifier la loi de Baumol, il faut pouvoir raisonner sur longue période. Or, dans le cas des ensembles de musique ancienne, le creusement du déficit intervient beaucoup plus rapidement : c'est au bout de quelques années d'existence, et parfois de quelques mois, que les ensembles succombent à

³ Jorge Palma a ainsi recensé avec une rigueur malicieuse et cruelle le décalage qui pouvait se faire jour entre le discours des économistes et son appropriation par les acteurs du monde artistique à des fins de justification (Palma, 1990).

⁴ Voir (Baumol et Bowen, 1966, pp. 190, 218).

la maladie des coûts. Dans un horizon de temps aussi court, le différentiel de productivité n'a pas le temps de se creuser. Pour rendre compte du déficit des ensembles de musique ancienne, il nous faut donc — au moins momentanément — abandonner le modèle de Baumol et Bowen et essayer de mettre au jour d'autres mécanismes susceptibles d'expliquer pourquoi les ensembles succombent à la maladie des coûts.

2. Un déficit délibéré ?

Les limites du modèle de Baumol et Bowen que nous venons de souligner ne sont pas nécessairement spécifiques à la musique ancienne. Dans les années 1970 et 1980, des travaux d'inspiration libérale ont montré que la supposée « fatalité des coûts » à laquelle succombaient les entreprises de spectacle vivant était peut-être moins nécessaire que ne l'expliquaient les deux économistes américains. En s'inspirant de l'analyse économique de la bureaucratie (Buchanan, 1968 ; Tullock, 1978), ils opèrent un double déplacement : ils ne vont plus considérer le problème du point de vue macroéconomique, mais vont au contraire se situer sur un plan microéconomique ; ils ne font plus du déficit le résultat fatal de dynamiques économiques divergentes, mais y voient au contraire les conséquences d'une stratégie délibérée. Ces modèles partent de l'hypothèse que les managers d'entreprises culturelles sont faiblement contrôlés : en aval de la production, le consommateur n'acquitte qu'une partie du prix du service qu'il reçoit, son contrôle est par conséquent plus faible que s'il acquittait la totalité de ce prix ; en amont, la tutelle ne peut que difficilement exercer un contrôle efficace : l'établissement bénéficie d'un monopole d'information sur ses coûts, et les fonctions de production de ces établissements, dont la production est prototypique, sont difficiles à établir. Le relâchement du contrôle en amont et en aval permet aux managers de disposer d'un budget discrétionnaire. Les ressources discrétionnaires peuvent être affectées à trois types d'usage : elles peuvent être consacrées à augmenter la production (stratégie de la surquantité), à améliorer la qualité des spectacles (stratégie de la surqualité) ou à rémunérer plus généreusement les différents facteurs de production (stratégie du surcoût)⁵.

Une partie du déficit des institutions spécialisées dans la musique ancienne s'explique effectivement par les stratégies suivies par les administrateurs de ces institutions. Trois types de pratiques sont susceptibles d'être rapprochées des « stratégies délibérées » que décrivent ces modèles. La première renvoie à l'amateurisme des ensembles de musique ancienne au moment de leur fondation. Si le développement des ensembles de musique ancienne peut être décrit comme un mouvement de professionnalisation, c'est notamment que les compétences des acteurs n'étaient pas données a priori, mais qu'elles se sont construites à mesure que le mouvement se développait. Les administrateurs des ensembles de musique ancienne ont inventé un métier, leur activité n'ayant pas réellement d'équivalent dans le monde musical avant leur apparition. Or, cet apprentissage sur le tas ne s'est pas fait sans heurts : l'histoire des ensembles de musique ancienne est balisée d'erreurs de gestion qui ont pu remettre en cause la survie des ensembles et ont contribué à engendrer un déficit. On détaillera ici un exemple particulier, celui des Arts Florissants. Durant ses premières

⁵ On trouvera des développements et des applications de ces différents scénarios dans (Grampp, 1989 ; Dupuis, 1983 ; Frey et Pommerehne, 1993).

années d'existence, la gestion de cet ensemble est assurée par plusieurs administrateurs, dont la compétence pouvait ne pas être toujours à la hauteur des ambitions de l'ensemble, comme le décrit un ancien administrateur :

« Au départ, c'étaient des petits dérapages, mais ils avaient fini par en faire des gros. Il y avait eu un déficit sur Médée de Charpentier — sur le disque essentiellement. Ils ne sont jamais rentrés dans leurs frais, et ils ont dû quand même en assumer la charge. Ensuite, le déficit a fabriqué son propre déficit : comme il fallait bien payer les artistes et les fournisseurs, on ne payait pas l'Ursaff, donc il y avait des pénalités, etc. C'était sous l'administration de A. — qui n'était pas entièrement responsable de tout ça, d'ailleurs — et ils l'ont poussée vers la sortie au moment de sa deuxième grossesse ; Christie a alors mis en scène quelqu'un qui était à cette époque-là son secrétaire personnel, B., qui avait des tas de qualité mais qui n'avait pas appris ce métier. Il commettait des erreurs graves : il faisait un budget équilibré, mais il avait oublié la TVA — il suivait son budget et à la fin, évidemment, il perdait de l'argent. C'était quelqu'un de très bien, mais il ne savait pas. À partir du moment où il est arrivé, ça a empiré à une vitesse exponentielle : il a d'ailleurs été en charge des affaires fin 1985 à peu près, et ils m'ont appelé au secours fin 1986. Mon premier boulot a été de chiffrer le déficit, dont personne n'avait la moindre idée : je suis arrivé le 1^{er} septembre 1986, ils n'avaient pas encore sorti les comptes de 1985. » (Entretien du 15 juin 1999.)

Conséquence de l'amateurisme, le creusement du déficit peut aussi résulter d'une stratégie délibérée des ensembles qui espèrent obtenir l'appui de la puissance publique, peu désireuse de les aider s'ils parviennent à survivre par leurs propres moyens mais prompte à intervenir pour prévenir leur disparition. Cette stratégie revient à adopter une gestion suffisamment déséquilibrée pour rendre l'intervention souhaitable ou nécessaire, sans tomber sous la critique de mauvaise gestion — l'équilibre est subtil, le pari est risqué, comme l'explique un administrateur :

« Le but était de jouer avec tout ça pour, à la fin de l'année, présenter au conseil d'administration — dans lequel il y avait des représentants de la direction à la musique, d'ailleurs — un budget en équilibre, voire en léger déficit, de telle façon qu'ils nous augmentent notre subvention l'année suivante. Sans aller jusqu'à faire ce qu'on raconte sur l'armée, faire tourner les camions pour user l'essence, on voulait pouvoir dire : voilà, on aimerait bien 100 ou 200 000 F de plus l'an prochain, pour le fonctionnement. » (Entretien du 25 juin 1999.)

Cette « stratégie du déficit » n'est pas purement assimilable à un coup de poker. Solidement ancrés dans le monde musical français, les ensembles de musique ancienne constituent les plus belles réussites du monde musical depuis 20 ans : la disparition des Musiciens du Louvre ou des Arts Florissants engendrerait bien des remous au sein du monde musical, et les collectivités publiques ou des mécènes peuvent décider d'intervenir pour éviter une publicité négative.

De manière plus systématique, les institutions spécialisées dans la musique ancienne peuvent difficilement échapper à des paris qui les voient anticiper des ressources financières qu'ils ne sont pas sûrs d'obtenir. La programmation des ensembles de musique ancienne,

comme celle de toutes les institutions musicales, s'effectue plusieurs années à l'avance. Ils doivent souvent accepter d'investir pour faciliter le montage de leurs programmes : ils réduisent le prix de vente du programme en assumant directement une partie du déficit. Ils anticipent par conséquent les ressources que l'État ou les collectivités locales mettront à leur disposition. Le plus souvent, cependant, ces sommes — en particulier celles octroyées par l'État — sont redéfinies chaque année et leur montant communiqué aux ensembles au cours du dernier trimestre de l'année en cours. Les ensembles sont alors placés devant une alternative délicate : ils peuvent attendre les subventions de l'État, mais leur activité est alors réduite à néant ; ils peuvent au contraire anticiper la reconduction ou l'augmentation des subventions, mais ils se placent alors dans une situation d'extrême précarité. La stratégie du déficit n'est donc pas uniquement la traduction d'un comportement parieur des administrateurs d'ensemble, elle est inscrite dans la déconnexion des recettes et des dépenses des ensembles. Les logiques temporelles d'octroi des subventions et d'engagement des dépenses sont telles qu'elles sont susceptibles d'engendrer à terme un déficit très important.

Amateurisme, comportements parieurs, déconnexion chronologique des recettes et des dépenses, le déficit des ensembles de musique ancienne peut être engendré par les stratégies de leurs administrateurs. Ces explications, cependant, ne parviennent pas à rendre compte du caractère *nécessaire* de cette dynamique déficitaire : on voit bien que, dans chacun des cas que nous venons de décrire, les ensembles effectuent un choix délibéré. Ces stratégies, cependant, sont risquées : les collectivités publiques peuvent fort bien décider de ne pas combler un déficit dont elles pourraient estimer qu'il résulte d'une gestion inconséquente. Dès lors, certains administrateurs, particulièrement lorsque leurs ensembles sont trop mal connus pour être sûrs de la réussite de ce type de stratégies, pourraient ne pas s'y adonner. Pourtant, l'histoire des différents ensembles montre bien que le passage de l'amateurisme au professionnalisme s'accompagne *toujours* d'un creusement du besoin de financement et que la croissance des ensembles n'est *jamais* équilibrée. Comment comprendre cette fatalité ? Par quels mécanismes les ensembles sont-ils amenés à succomber à la maladie des coûts ?

3. Le modèle de la professionnalisation

3.1. Présentation de l'argument

Nous nous proposons d'explicitier ces mécanismes en montrant qu'ils reposent sur deux caractéristiques des ensembles de musique ancienne. Tout d'abord, les ensembles doivent être compétitifs, simultanément, sur deux marchés. Seconde caractéristique : ces ensembles connaissent une trajectoire de professionnalisation. Ce sont ces deux caractéristiques qui permettent d'expliquer comment les ensembles succombent à la fatalité du déficit. Commençons par rappeler brièvement en quoi consiste le montage d'une production de musique ancienne : un ensemble décide de monter un programme, il réunit les musiciens et les fait répéter ; il trouve des engagements auprès de diffuseurs à qui il facture 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. Les frais de structure sont en général financés indépendamment des ventes de concerts, mais les concerts, le plus souvent, doivent s'autofinancer.

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 ensembles de musique ancienne sont bien sûr en concurrence entre eux — un ensemble ne peut espérer s'assurer les services des meilleurs musiciens en offrant des cachets deux fois inférieurs à ceux proposés par les autres ensembles — mais ils sont aussi en concurrence avec les autres employeurs du monde musical. Jusqu'à la fin des années 1970, très rares sont les musiciens qui pratiquent un instrument ancien, et plus rares encore sont ceux qui en vivent de manière exclusive ; pour la plupart, la musique ancienne est un hobby ou une passion, mais en aucun cas la source principale de leurs revenus. Au cours des années 1980, la situation change progressivement : des musiciens de grande qualité sont attirés par ce marché du travail où l'on trouve beaucoup d'engagements — mais les ensembles ne peuvent attirer ces musiciens qu'à condition de leur proposer un niveau de rémunération point trop éloigné de celui proposé par les structures traditionnelles. Les cachets des musiciens spécialisés dans la musique ancienne sont donc peu flexibles à la baisse.

Si seule jouait la contrainte imposée par l'insertion des ensembles sur le marché du travail des musiciens, ils pourraient ne pas être déficitaires ; leurs difficultés naissent de leur inscription simultanée sur un autre marché, le marché des concerts. Sur ce marché, en effet, les ensembles sont à nouveau 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. Aux premiers temps du mouvement, l'ensemble du monde de la musique ancienne fonctionne sur le mode de l'amateurisme : les ensembles ont des frais fixes faibles ou nuls, les cachets versés aux musiciens sont extrêmement modestes. Dès lors, les ensembles de musique ancienne facturent sans mal leurs productions à des prix très compétitifs. Lorsque leur personnel se professionnalise et que leurs coûts deviennent plus importants, ils sont pris dans un jeu concurrentiel qui leur interdit de négocier en fonction des contraintes de leur équilibre interne.

Parce qu'ils doivent s'inscrire sur le marché des musiciens et sur celui des concerts, les ensembles de musique ancienne ne disposent que d'une variable d'ajustement : leur déficit. Ils ne peuvent en effet baisser sensiblement le niveau des cachets qu'ils servent aux musiciens, afin de proposer des prix qui les laissent compétitifs : ils ne pourraient pas recruter les meilleurs instrumentistes. Ils ne peuvent pas non plus obtenir des organisateurs des prix assez élevés pour leur permettre d'équilibrer leur budget : ils seraient alors réduits à quelques institutions très richement dotées — à supposer d'ailleurs que celles qui en auraient les moyens acceptent de les accueillir. La dynamique de professionnalisation a permis aux ensembles de musique ancienne de pénétrer ces marchés sans être subventionnés. Pour s'y maintenir, toutefois, ils doivent conserver une compétitivité minimale face à des structures traditionnelles fortement subventionnées : leur survie passe par l'acceptation — et la gestion — d'un déficit. Les mécanismes qui expliquent la « transmission » de la maladie des coûts ne sont pas ceux qu'identifiaient W. Baumol et W. Bowen : c'est le mécanisme de marché et le jeu concurrentiel qui expliquent que la maladie des coûts, à laquelle les institutions musicales traditionnelles ont déjà succombé, se transmet aux ensembles de musique ancienne.

3.2. Déroulement du modèle

Nous nous proposons maintenant de reprendre, en le détaillant, l'argument que nous venons d'énoncer, en nous appuyant sur une formalisation mathématique simple et sur des exemples issus de notre enquête sur les ensembles de musique ancienne. La modélisation doit permettre tout d'abord de styliser les comportements des acteurs sur les différents marchés, afin de cerner plus précisément les variables sur lesquelles ils peuvent jouer et les mécanismes qui sont au principe du creusement du déficit : elle doit permettre, autrement dit, de clarifier le raisonnement et d'en faciliter la transposition à d'autres secteurs du spectacle vivant. Mais l'enjeu de la modélisation est aussi de faciliter le dialogue avec les économistes. Les problématiques des sociologues et des économistes qui travaillent sur le spectacle vivant sont partiellement confondues : les économistes ne répugnent pas au travail empirique et testent leurs modèles sur des données historiques, tandis que les sociologues reprennent à leur compte des interrogations forgées à l'origine par les économistes. Cet espace commun, cependant, repose sur une division du travail inégale : là où les économistes modélisent les comportements des acteurs, les sociologues ne cherchent pas à traduire formellement leurs résultats de terrain. Il n'est pas question, ici, d'entrer dans les débats épistémologiques soulevés par l'usage de la formalisation en économie et en sociologie⁶ ; nous nous bornerons simplement à constater que le schéma que nous venons de décrire est aisément formalisable et qu'à ce titre on peut essayer de parfaire les conditions d'un dialogue interdisciplinaire en proposant une version formalisée de l'argument. Notre démarche, cependant, reste une démarche sociologique en ce qu'elle ne repose pas, comme chez les économistes, sur une posture déductive tirant les comportements modélisés d'un jeu d'hypothèses a priori, mais que la formalisation repose sur une stylisation de comportements constatés empiriquement et correspond à une démarche inductive⁷.

Pour simplifier le raisonnement, nous ferons l'hypothèse que les frais engendrés par la gestion administrative des ensembles de musique ancienne sont couverts par les subventions versées par les collectivités publiques et les mécènes et que ces subventions, au contraire, ne couvrent pas les frais artistiques. Nous ne raisonnons ici que pour un concert : le déficit total sur une année s'obtiendrait en additionnant le déficit de chaque concert.

3.2.1. Définition du déficit de l'ensemble de musique ancienne

Pour financer le coût d'un concert, l'ensemble dispose de deux ressources : le prix de vente du concert ; le déficit.

Soit :

$$C_1 = P_1 + D_1 \quad (1)$$

Où :

P_1 = prix de vente d'un concert de musique ancienne ;

D_1 = déficit engendré par le concert de musique ancienne ;

C_1 = coût d'un concert de musique ancienne.

⁶ Sur ces questions, voir notamment (Hirsch et al., 1987 ; Grenier et al., 2001).

⁷ Sur l'usage inductif et déductif de la modélisation, voir (Chiappori, 2001 ; Hirsch et al., 1987).

On estime ensuite que le coût d'un concert peut se ramener au coût salarial : les musiciens apportent leurs instruments, et en assument seuls les frais d'achat et d'entretien. Le coût salarial d'un concert se décompose en deux parties⁸ : le coût du concert à proprement parler, constitué par la somme des cachets versés à chaque musicien pour sa prestation du jour ; la quote-part du coût des répétitions que l'on amortit sur le concert. En effet, pour monter une production, les musiciens sont rassemblés durant quelques jours pour répéter et ces jours de répétitions sont rémunérés. En général, le cachet versé pour un service de répétition est égal au cachet versé pour un concert. Le coût général des répétitions est ensuite réparti entre les différents programmeurs (théâtres, festivals) qui vont acheter le concert : si l'ensemble n'est parvenu à vendre son concert qu'à deux programmeurs, le coût des répétitions sera réparti sur ces deux diffuseurs ; si au contraire il est parvenu à monter une tournée de 10 concerts, le coût des répétitions sera divisé entre les 10 programmeurs.

Soit :

$$C_1 = L_1 W_1 + a_1 L_1 W_1$$

$$C_1 = L_1 W_1 (1 + a_1) \quad (2)$$

Où :

L_1 = nombre de musiciens ;

W_1 = rémunération par unité de travail pour un concert : cachet ;

$a_1 = r_1 / c_1$ où r_1 = nombre de cachets de répétitions ;

et c_1 = nombre de concerts dans la tournée.

Donc (1) devient :

$$P_1 + D_1 = L_1 W_1 (1 + a_1)$$

Soit :

$$P_1 = L_1 W_1 (1 + a_1) - D_1 \quad (3)$$

Les ensembles de musique ancienne vont donc essayer de vendre leurs productions sur le marché des concerts au prix P_1 . Sur ce marché, les ensembles sont en concurrence avec d'autres ensembles de musique ancienne, eux aussi peu ou pas subventionnés, mais aussi avec des orchestres traditionnels qui emploient une main-d'œuvre salariée en contrat à durée indéterminée. Autrement dit, le niveau de subvention de ces ensembles leur permet de financer leurs besoins administratifs et une part substantielle de leurs frais artistiques. On estime ici que pour les orchestres traditionnels, les subventions couvrent un pourcentage β des charges artistiques ; donc le prix de vente d'un concert doit couvrir un pourcentage $1 - \beta = \alpha$ du coût salarial du concert.

Quel est le coût salarial du concert d'un orchestre traditionnel ? Ces orchestres emploient une main-d'œuvre permanente qui reçoit un salaire contre un certain nombre d'heures (ou

⁸ Sont ici négligés les coûts liés aux défraiements des musiciens, qui évoluent grossièrement de manière proportionnelle aux cachets : l'analyse proposée ne serait donc pas fondamentalement modifiée par leur prise en compte.

de services de trois heures, selon les institutions) à effectuer au cours du mois en contrepartie de ce salaire. Pour simplifier la présentation, on désignera ici par W_2 le salaire touché par un musicien pour trois heures de travail dans un orchestre traditionnel, que l'on appellera « équivalent-cachet » versé par l'orchestre traditionnel.

De tout ceci, il découle que :

$$P_2 = \alpha L_2 W_2 (1 + a_2) \quad (4)$$

Où :

$$\alpha = 1 - \beta$$

avec β = niveau de subventionnement de l'orchestre traditionnel ;

P_2 = prix du concert de l'orchestre traditionnel ;

L_2 = nombre de musiciens ;

W_2 = rémunération pour un service : « équivalent-cachet » ;

$a_2 = r_2 / c_2$ avec r_2 = nombre de répétitions ;

c_2 = nombre de concerts.

On fait l'hypothèse que les ensembles de musique ancienne doivent être compétitifs sur deux marchés : le marché des concerts et le marché du travail des musiciens. Cette hypothèse à deux implications :

- d'une part, sur le marché du travail des musiciens, le niveau de salaire versé aux musiciens de musique ancienne doit être égal au niveau de salaire du musicien traditionnel. Autrement dit :

$$W_1 = W_2 = W \quad (5)$$

- d'autre part, sur le marché des concerts, le prix des concerts des ensembles de musique ancienne doit être proche du prix des concerts des ensembles traditionnels. Autrement dit :

$$P_1 = P_2 = P \quad (6)$$

Ces deux hypothèses permettent de définir le niveau du déficit des ensembles de musique ancienne. En effet, de (6) (condition d'équilibre sur le marché des concerts), on tire que :

$$L_1 W_1 (1 + a_1) - D_1 = \alpha L_2 W_2 (1 + a_2)$$

Soit :

$$D_1 = L_1 W_1 (1 + a_1) - \alpha L_2 W_2 (1 + a_2)$$

Soit, compte tenu de (5) (condition d'équilibre sur le marché du travail des musiciens) :

$$D_1 = W [L_1 (1 + a_1) - \alpha L_2 (1 + a_2)] \quad (7)$$

Telles sont donc les conditions d'équilibre des ensembles de musique ancienne. Nous allons discuter maintenant successivement la concurrence sur le marché du travail et la concurrence sur le marché des concerts.

3.2.2. La concurrence sur le marché du travail des musiciens

Le déficit des ensembles de musique ancienne s'annule s'ils ne versent aucune rémunération aux musiciens avec lesquels ils travaillent : on le vérifie sans mal sur l'équation (7). C'est le cas en situation d'amateurisme : lorsque les ensembles voient le jour, les concerts sont irréguliers, les musiciens ne sont pas systématiquement rémunérés, l'administration est assurée par quelques bénévoles ou par le directeur musical. C'est ce que décrit cette violiste qui jouait dans des cafés du cinquième arrondissement à la fin des années 1970 :

« On jouait dans un lieu très sympathique qui s'appelait la Vieille Grille : c'était un café du cinquième arrondissement qui, tous les lundis soirs, faisait des petits concerts. Les gens consommaient et nous on jouait. C'étaient des gens un petit peu fous de musique ancienne, un luthier s'était acoquiné avec le patron. On ne doutait de rien : on faisait ce qu'on avait envie de faire et on s'amusait. Bien sûr, la qualité n'était pas toujours exceptionnelle. » (Entretien du 1^{er} juin 1999.)

Quand le mouvement connaît un succès croissant, les musiciens deviennent plus exigeants, consacrent tout leur temps à la musique ancienne et demandent des rémunérations plus importantes ; des musiciens professionnels, attirés par les débouchés que constituent pour eux ces ensembles, se mettent aux instruments anciens et ont des exigences salariales qui ne sont plus celles des pionniers du mouvement.

À cet égard, la situation des nouveaux arrivants s'est toutefois sensiblement modifiée à mesure que le mouvement se professionnalisait : un ensemble qui se créait au début des années 1980 avait encore peu de concurrence, les conditions de travail des musiciens spécialisés dans la musique ancienne ne s'étaient pas encore stabilisées, et il était encore possible de faire travailler gratuitement, dans son ensemble, des musiciens qui jouaient dans les principales phalanges baroques. À la fin des années 1990, un nouvel ensemble ne peut espérer pénétrer ce marché désormais très concurrentiel qu'à la condition de proposer des productions d'une excellente qualité musicale. Par conséquent, les musiciens désireux de développer l'activité de leur ensemble doivent engager des musiciens professionnels qui acceptent moins facilement de sacrifier leur rémunération qu'au temps où le monde était encore largement amateur. Assez vite, les nouveaux ensembles doivent donc offrir aux musiciens des rémunérations comparables à celles proposées dans les autres ensembles et dans les orchestres traditionnels.

On voit par conséquent que les mécanismes de transmission de la maladie des coûts que nous identifions sont différents de ceux dont parlaient W. Baumol et W. Bowen : le mécanisme est bien un mécanisme d'indexation, mais il ne joue pas entre un secteur archaïque et un secteur progressif, mais entre deux segments d'un même marché du travail : c'est la concurrence entre un segment subventionné et un segment qui ne l'est pas qui est ici déterminante. Cependant, si seule jouait cette concurrence, les ensembles pourraient compenser cette hausse des salaires par une hausse de leurs recettes, en vendant plus cher leurs concerts. Or, ils doivent également être compétitifs sur le marché des concerts.

3.2.3. La concurrence sur le marché des concerts

En quoi l'impératif de compétitivité des ensembles de musique ancienne sur le marché des concerts entraîne-t-il de nouvelles contraintes pour les ensembles de musique ancienne ?

Pour préciser ces contraintes, il faut distinguer deux cas, selon que l'orchestre traditionnel est sédentaire ou selon qu'il est en tournée.

3.2.3.1. Orchestre traditionnel en tournée. Quand l'orchestre traditionnel est en tournée, on peut considérer que le nombre de concerts donné pour un même programme est le même pour l'ensemble de musique ancienne et pour l'orchestre traditionnel : les deux types de formation répéteront trois jours et enchaîneront par exemple sur une tournée de 12 concerts. Dans ces conditions, le coût des répétitions est amorti sur le même nombre de concerts. Autrement dit :

$$a_1 = a_2$$

Dès lors, comme $D_1 = 0$ si :

$$L_1 (1 + a_1) = \alpha L_2 (1 + a_2) \quad (8)$$

On a donc $D_1 = 0$ si :

$$L_1 = \alpha L_2$$

Quand l'orchestre traditionnel est en tournée, pour que le déficit de l'ensemble de musique ancienne soit nul, il faut que l'ensemble parvienne à vendre aux organisateurs une production beaucoup plus petite que celle que peut proposer l'orchestre traditionnel. Le niveau de subventionnement des orchestres traditionnels s'établit en moyenne, en Europe continentale et aux États-Unis, aux environs de 80 %⁹ ($\alpha = 20$ %). Dans ces conditions, pour qu'un ensemble de musique ancienne organise un concert sans déficit, ses effectifs ne représenteront que 20 % des effectifs de la formation traditionnelle. Autrement dit, si les organisateurs acceptent de payer un concert de 10 musiciens au prix d'un concert symphonique, le concert de l'ensemble de musique ancienne peut ne pas être déficitaire. Cette situation se rencontre parfois : la réputation de certains ensembles est en effet telle qu'ils parviennent parfois à vendre au prix coûtant des productions très chères¹⁰. De même, ils sont parfois les seuls à proposer un certain type de répertoire et ils parviennent à faire accepter un surcoût aux organisateurs en contrepartie de ce monopole sur le répertoire.

Le plus souvent, cependant, les organisateurs refusent de troquer un concert symphonique pour un concert de musique de chambre : pour vendre leurs productions, les ensembles doivent accepter de voir croître leur déficit. Cet administrateur évoque ainsi les difficultés qu'il y avait à vendre à prix coûtant les productions des Arts Florissants aux États-Unis — pour y développer son activité, l'ensemble devait accepter de perdre de l'argent sur ses tournées :

« Quand on avait décidé d'attaquer les États-Unis, on avait décidé qu'on le ferait tous les ans, et pas quel que soit le prix, mais avec un déficit maîtrisé et déterminé à l'avance : il fallait subventionner les premières tournées américaines, j'en étais convaincu — et

⁹ Voir (François, 1998).

¹⁰ C'est le cas, en particulier, de certains orchestres baroques anglais qui, faute de subventions, se voient contraints de proposer leurs productions à prix coûtant. Ces ensembles ont très souvent une activité avant tout discographique : leurs productions sont trop chères pour qu'ils puissent trouver acheteurs.

d'ailleurs, je crois que ça n'a pas trop mal marché. Je ne voyais pas comment ça pouvait s'équilibrer : je connaissais les prix de revient des concerts, les nécessaires défraiements, le prix des voyages. Je ne voyais pas comment on pouvait vendre les concerts à ce prix-là, sur des répertoires qui sont parfaitement ésotériques : vous alliez voir un programmateur américain, même via votre agent — qui lui-même n'était pas tellement plus dégrossi — en proposant un programme Joseph Pignolet de Montclair, vous imaginez les têtes. William Christie n'était pas connu aux États-Unis à cette époque, et on ne peut pas dire que les chanteurs étaient des stars. » (Entretien du 6 juillet 1999.)

Par ailleurs, plus les ensembles progressent, plus ils s'attaquent à des productions de grande taille. En effet, la carrière des ensembles suit à cet égard la carrière de leurs directeurs musicaux ; et si ces musiciens acceptent, lorsqu'ils fondent leur ensemble, de se spécialiser dans un répertoire de petite taille que n'abordent pas les phalanges traditionnelles, ils sont ensuite portés à aborder un répertoire plus « traditionnel », en abordant le répertoire symphonique classique et romantique et surtout en s'essayant au répertoire lyrique. Dans ces conditions, les ensembles ne peuvent plus jouer sur l'effet taille pour équilibrer leur budget : le concert de musique ancienne sera nécessairement déficitaire. Quand les orchestres traditionnels et les ensembles de musique ancienne sont de même taille et sont tous les deux en tournée, les ensembles de musique ancienne ne peuvent pas être à l'équilibre : pour être compétitifs, il leur faut nécessairement accepter un déficit. On le voit à nouveau : tout se joue dans la concurrence que se livrent orchestres subventionnés et nouveaux entrants — on va le voir encore en détaillant les mécanismes à l'œuvre quand l'orchestre traditionnel est sédentaire.

3.2.3.2. Orchestre traditionnel sédentaire. Le cas que nous venons de présenter, où l'orchestre traditionnel est en tournée, est relativement rare. Le Plan Landowski, qui a institué la plupart des orchestres traditionnels français et qui a mis en place leur financement, leur a aussi confié une mission : celle d'assurer la diffusion musicale dans un lieu particulier, principalement dans une ville et dans une région¹¹. Sans doute, ces phalanges accomplissent-elles chaque année des tournées ; mais l'essentiel de leurs productions s'effectuent en restant dans un même lieu, et même souvent dans une même salle. Nous avons ainsi établi qu'entre 1996 et 1998, les deux tiers des concerts de l'Orchestre national de France se déroulent à Paris alors qu'entre 1988 et 1997, les Arts Florissants n'ont réalisé que 13 % de leurs concerts dans la capitale et 13 % en région Basse-Normandie, pourtant leur principal bailleur de fonds¹². Cette sédentarité a des implications sur les modalités d'amortissement du coût des répétitions. En effet, dès lors que l'orchestre traditionnel présente ses concerts dans un lieu unique, il doit renouveler ses programmes beaucoup plus fréquemment que l'ensemble de musique ancienne qui propose le même programme dans des villes différentes : en général, les orchestres traditionnels montent un programme et le jouent deux fois, tandis que, selon les ensembles de musique ancienne, les tournées peuvent comprendre

¹¹ Cette sédentarisation des institutions musicales traditionnelles se retrouve d'ailleurs à travers toute l'Europe ainsi qu'en Amérique du Nord : la concurrence à laquelle les ensembles français doivent faire face ne se déploie donc pas de manière foncièrement différente en France ou à l'étranger.

¹² Pour l'Orchestre national de France, voir (François, 1999). Pour les Arts Florissants, voir (François, 2004).

entre 6 et 12 concerts¹³. Par conséquent, quand l'orchestre traditionnel est sédentaire, le nombre de concerts qu'il donne sur la base d'un même programme est inférieur au nombre de concerts donnés, pour un même nombre de répétitions, par un ensemble de musique ancienne.

Quand il entre en concurrence avec un orchestre sédentaire, à quelles conditions le déficit de l'ensemble de musique ancienne peut-il être nul ? On distinguera à nouveau deux cas, selon que les productions des deux formations sont de mêmes tailles ou selon qu'elles sont de tailles différentes.

- Formations de mêmes tailles

Rappelons que $D_1 = 0$ si :

$$L_1 (1 + a_1) = \alpha L_2 (1 + a_2) \quad (8)$$

Si l'ensemble de musique ancienne doit proposer, pour un même niveau de prix, des productions de même taille que l'orchestre traditionnel, autrement dit si $L_1 = L_2$ alors (8) devient :

$$1 + a_1 = \alpha (1 + a_2)$$

Soit :

$$\alpha = (1 + a_1) / (1 + a_2)$$

Soit :

$$\beta = 1 - [(1 + a_1) / (1 + a_2)]$$

Autrement dit, l'ensemble sera déficitaire dès lors que :

$$\alpha < (1 + a_1) / (1 + a_2)$$

Soit si :

$$\beta > 1 - [(1 + a_1) / (1 + a_2)]$$

Ou encore :

$$\beta > [r (c_1 - c_2)] / [c_1 (c_2 + r)]$$

Sur cette base, on peut montrer que le déficit des ensembles se creuse nécessairement avec leur professionnalisation. Ils n'ont en effet aucun moyen de jouer sur le taux de subventionnement de l'orchestre traditionnel (β) ni sur sa stratégie de diffusion (a_2). On a supposé ici qu'ils ne pouvaient pas non plus jouer sur la taille des formations. Il leur reste par conséquent deux variables sur lesquelles ils peuvent jouer, variables qui définissent la valeur de a_1 : le nombre de répétitions et le nombre de concerts.

Dans un premier temps — i.e. pour sortir de l'amateurisme — les ensembles n'ont a priori aucune marge de manœuvre sur ces variables. En effet, la professionnalisation

¹³ Entre 1996 et 1998, les programmes du National sont donnés en moyenne 1,5 fois, tandis que ceux des Arts Florissants sont donnés en moyenne 5,5 fois.

s'accompagne nécessairement d'une augmentation du nombre de répétitions : le passage de l'amateurisme au professionnalisme implique notamment une amélioration de la qualité des productions, donc un travail de répétitions accru, le nombre de concerts restant incertain compte tenu du peu de renommée de l'ensemble. Cet organisateur exprime très clairement cet impératif, quand il explique qu'il n'est pas question pour lui de programmer des « concerts téléphones » :

« J'ai dit une fois à un ensemble que je ne citerai pas : « Je veux bien vous soutenir, on monte un projet cette année, on peut peut-être vous réinviter l'année prochaine. Mais je veux qu'il y ait un travail de fond, ce n'est pas un concert téléphone qu'on fait comme ça. » L'année suivante, je leur dis : cette année, on pourrait refaire le concert à Genève. On le fait à Genève. Ce n'était pratiquement plus les mêmes : la distribution était complètement chamboulée, ce n'était plus du tout les mêmes musiciens parce qu'ils n'étaient pas libres. Du coup, je suis allé voir le responsable et je lui ai dit : « Ce n'est pas ce qu'on avait dit ; moi ce qui m'intéresse c'est qu'il y ait une équipe de jeunes chanteurs français qui bossent ensemble le même répertoire, qui approfondissent le répertoire. Faire un concert téléphone où on se téléphone et où on se réunit cinq jours avant, on répète trois jours et on fait un concert, ça ne m'intéresse pas. » Mais il me dit : « Tu comprends, ils sont partis sur autre chose, il faut qu'ils vivent et je n'ai pas pu les tenir. Là, j'ai pris ceux qui étaient disponibles au même moment. » Et ça c'est le gros problème de la musique baroque : il faut que ça passe par des sacrifices au départ et que les gens s'imposent un travail de fond régulier, sans forcément être sûrs qu'ils vont vendre trois ou quatre petits concerts. [...] C'est un fonctionnement dans l'esprit de la musique de chambre : il y a une stabilité de l'ensemble, on approfondit vraiment les répertoires et ensuite on se présente devant le public. » (Entretien du 15 décembre 1999.)

Dès lors, dans un premier temps, le passage de l'amateurisme au professionnalisme se traduit par une augmentation de a_1 , donc de leur déficit. Une fois passé ce premier cap, pour diminuer la valeur de a_1 , les ensembles peuvent adopter deux types de stratégie. La première pourrait être qualifiée de commerciale : l'ensemble cherche à être compétitif *en prix*. Dans ce cas, il cherchera à diminuer le nombre de répétitions, ce qui influera immédiatement sur la valeur de a_1 ; à moyen terme, cependant, la qualité des productions aura tendance à diminuer, l'ensemble trouvera de moins en moins de concerts et a_1 , qui dans un premier temps avait diminué, augmentera à nouveau. À cette stratégie commerciale s'oppose une stratégie réputationnelle où l'ensemble s'efforce d'être compétitif *en qualité*. Dans ce cas, l'ensemble décide de répéter beaucoup pour améliorer la qualité de ses concerts. Dans un premier temps, a_1 aura tendance à augmenter et le déficit se creusera. C'est ce qu'explique par exemple cet administrateur :

« On répète pas mal. Ça explique en partie pourquoi nous sommes assez chers, notamment par rapport aux ensembles étrangers, aux Anglais en particulier qui répètent très peu. Pour un programme de concerts sans mise en scène, si c'est un programme composite, on répète 4 ou 5 jours. Si c'est un opéra, qui peut durer entre 2 et 4 heures, c'est autre chose : il faut en général travailler une bonne semaine avec les solistes et le continuo, et 5 ou 6 jours avec l'orchestre, avant de partir en tournée. Pour certains projets d'opéras italiens où il y a beaucoup de récitatifs, il peut y avoir des périodes de répétition

de 10 jours avec les solistes et le continuo. On est souvent obligé de travailler avec des chanteurs qui ne connaissent pas du tout le répertoire, et là il faut du temps pour leur apprendre comment il faut chanter cette musique. Ça impose un rythme de répétition plus lent que ce qui existe dans d'autres ensembles qui travaillent un répertoire connu. » (Entretien du 17 juin 1999.)

Dans un second temps, éventuellement, une fois la réputation de l'ensemble établie, il parviendra à augmenter le nombre de concerts pour chaque programme : a_1 diminuera alors, et le déficit pourra baisser. Par conséquent, si le déficit d'un ensemble se creuse nécessairement avec sa professionnalisation, le succès à long terme de l'ensemble peut réduire ce déficit. En effet, un ensemble qui débute ne parvient pas nécessairement à multiplier les débouchés pour ses productions, tandis que le succès d'un ensemble se traduit notamment par son aptitude à élaborer des tournées longues : plus l'ensemble est renommé, plus il sera programmé par des organisateurs, plus il pourra allonger ses tournées.

- Formations de tailles différentes

On sait que $D_1 = 0$ si :

$$L_1 (1 + a_1) = \alpha L_2 (1 + a_2) \quad (8)$$

On suppose maintenant qu'un organisateur acceptera de payer le même prix des productions de tailles différentes selon qu'elles lui sont proposées par un ensemble de musique ancienne ou par un orchestre traditionnel. Quel doit être le rapport de taille des productions de musique ancienne et des productions traditionnelles pour que le déficit de l'ensemble de musique ancienne soit nul ? De (8), on tire que :

$$L_1/L_2 = \alpha [(1 + a_2) / (1 + a_1)]$$

Procédons à nouveau à quelques simulations. Le niveau de subventionnement des orchestres traditionnels est de 80 % ; dans ces conditions, un ensemble de musique ancienne qui parvient à élaborer des tournées longues pourra équilibrer son budget s'il parvient à vendre des productions composées d'un effectif ne représentant que 53 % de l'effectif de l'orchestre traditionnel ; pour un ensemble qui n'est parvenu à programmer sa production que 6 fois, ses effectifs ne pourront représenter que 40 % de l'effectif de l'orchestre traditionnel s'il veut être à l'équilibre. Autrement dit, les ensembles de musique ancienne devront pour être à l'équilibre proposer au même prix des productions au moins deux fois plus petites que les formations traditionnelles.

4. Conclusion

Le mouvement de professionnalisation dans lequel sont pris les ensembles de musique ancienne implique que deux variables sur lesquelles ils pouvaient jouer en situation d'amateurisme leur sont imposées quand ils deviennent professionnels : le salaire qu'ils versent aux musiciens et le prix auquel ils peuvent vendre leurs concerts dépendent d'équilibres marchands sur lesquels ils ne peuvent intervenir que marginalement. Le modèle que nous avons proposé suppose que pour faire face à la concurrence d'institutions subventionnées,

ils ne peuvent jouer que sur deux autres variables : la taille des productions qu'ils proposent aux organisateurs de concerts et le ratio répétitions/concerts. Or, la professionnalisation des ensembles les amène à opérer des choix sur ces variables qui vont à l'encontre de la maîtrise de leur déficit. Rares sont en effet les organisateurs qui acceptent de payer pour un ensemble de musique de chambre le prix d'un orchestre symphonique ; et la carrière des directeurs musicaux les incite par ailleurs, en se développant, à se tourner toujours plus vers des productions symphoniques et lyriques où ils ne peuvent faire bénéficier leur ensemble d'aucun effet-taille. Quant au ratio répétitions/concerts qu'il leur faudrait réduire le plus possible, les ensembles disposent là aussi d'une marge de manœuvre de plus en plus réduite à mesure que le mouvement se professionnalise : ils ne peuvent réduire leur nombre de répétitions sans prendre le risque de dégrader la qualité de leurs productions ; et ils ne parviennent que rarement, par ailleurs, à multiplier à l'infini le nombre de concerts pour une même production. Le modèle que nous avons présenté en nous fondant sur le cas particulier de la musique ancienne nous semble susceptible d'être généralisé, en l'aménageant, à l'ensemble des domaines du spectacle vivant présentant les mêmes caractéristiques fondamentales : la musique ancienne n'est en effet pas le seul secteur artistique où de nouveaux entrants sont susceptibles d'entrer simultanément en concurrence sur deux marchés avec des institutions subventionnées.

Pour expliquer cette dynamique déficitaire, le seul modèle de Baumol est insuffisant. Ce ne sont pas les mécanismes qu'il décrit (indexation des salaires du secteur archaïque sur ceux du secteur progressif) et le moteur qu'il identifie (le différentiel de productivité) qui sont *effectivement* à l'œuvre dans l'histoire des nouveaux entrants. Les mécanismes de transmission des déséquilibres sont ceux que nous avons identifiés : ils viennent du jeu concurrentiel à l'œuvre sur le marché du travail et sur le marché des concerts ; et ce n'est pas un différentiel de productivité à long terme qui bouscule les équilibres, mais c'est, dans une dynamique de court terme, un différentiel de subventionnement entre deux segments d'un même marché, entre les institutions installées et les nouveaux entrants. On voit par conséquent que le modèle de la professionnalisation vient plus compléter le modèle de Baumol qu'il ne s'y substitue : s'il permet en effet de comprendre comment la tendance déficitaire *se transmet* aux nouveaux entrants, la question de l'origine du déficit des institutions installées reste, quant à elle, posée. Sans doute, quand les nouveaux entrants parviennent à obtenir des subventions stables et reconduites d'années en années se retrouvent-ils dans la position qui était celle des institutions traditionnelles lorsqu'ils ont pénétré sur le marché, et vont-ils obliger les nouveaux entrants à succomber eux aussi à la maladie des coûts. Il faut cependant comprendre pourquoi l'équilibre des institutions installées ne peut s'établir à un niveau tel qu'elles préviennent la formation d'un déficit. Les arguments de W. Baumol et W. Bowen retrouvent alors toute leur pertinence : le capital humain des artistes n'est pas en rapport avec leur productivité marginale, et le niveau des salaires est défini proportionnellement à celui-là plutôt qu'à celle-ci ; les recettes des spectacles sont rigides à la hausse, tant en raison d'arguments politiques plaidant pour maintenir des conditions économiques de possibilité d'une démocratisation culturelle, que des caractéristiques de la consommation de ces biens dont la demande est fortement élastique au prix. Autrement dit, on est confronté à un double mécanisme de définition de l'équilibre économique des institutions de spectacle vivant : les nouveaux entrants indexent leur prix et leur salaire sur les institutions installées ; ces institutions voient à long terme leur équilibre modifié par

les tensions salariales à la hausse engendrées, par ricochet, par les gains de productivité du secteur progressif. À ces deux mécanismes de définition des équilibres (celui du secteur archaïque par rapport au secteur progressif d'une part, celui des nouveaux entrants par rapport aux institutions installées d'autre part) correspondent deux échelles de raisonnement (macroéconomique dans un cas, microéconomique dans l'autre) et deux échelles temporelles de transmission des contraintes (long terme dans un cas, court terme dans l'autre).

On voit par ailleurs que l'opposition régulation étatique/régulation marchande, qui fonde les modèles issus de la théorie de la bureaucratie, cesse ici d'être pertinente. Ce ne sont pas ici des procédures bureaucratiques de décision et un manque de contrôle qui sont en cause. Ce qui fait succomber les nouveaux entrants à la maladie des coûts, c'est en effet la combinaison d'un mode de financement public et d'un mode de régulation marchand. C'est parce que les orchestres traditionnels sont subventionnés qu'ils peuvent simultanément offrir des salaires élevés aux musiciens qu'ils emploient et proposer des prix bas aux organisateurs de concerts ; mais ce sont les mécanismes concurrentiels qui assurent la transmission de ces contraintes aux ensembles de musique ancienne.

Références

- Baumol, W.J., Bowen, W.G., 1966. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Twentieth Century Found, Cambridge.
- Buchanan, J., 1968. *The Demand and Supply of Public Goods*. Rand McNally, Chicago.
- Chiappori, A., 2001. La modélisation en sciences économiques : l'exemple de la théorie du consommateur. In: Grenier, J.Y., Grignon, C., Menger, P.M. (Eds.), *Le modèle et le récit*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 45–71.
- Di Maggio, P.J. (Ed.), 1986. *Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint*. Oxford University Press, Oxford.
- Dupuis, X., 1983. La surqualité : le spectacle subventionné malade de la bureaucratie. *Revue économique* 34 (6), 1089–1115.
- Dupuis, X., 1990. Le spectacle vivant en quête d'une nouvelle légitimité : contradictions et compromissions. In: Dupuis, X. (Ed.), *Économie et culture. De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme. Volume IV. La Documentation française*, Paris, pp. 13–49.
- Felton, M., 1990. La maladie de Baumol sévit-elle encore à Louisville, dans le Kentucky ? In: Dupuis, X. (Ed.), *Économie et culture. De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme. Volume IV. La Documentation française*, Paris, pp. 175–191.
- François, P., 1998. *Audiovisuel et musique sérieuse. Une comparaison internationale*. Opéra national de Paris, Paris.
- François, P., 1999. *Les temps de production des formations musicales permanentes de Radio-France*. Radio-France, Paris.
- François, P., 2004. *Le renouveau de la musique ancienne*. Economica, Paris (à paraître).
- Frey, B., Pommerehne, W., 1993. *La culture a-t-elle un prix ?* Plon, Paris.
- Grampp, W.D., 1989. Rent Seeking in Arts Policy. *Public Choice* 60 (2), 113–122.
- Grenier, J.Y., Grignon, C., Menger, P.M., 2001. *Le modèle et le récit*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- Hirsch, P., Michaels, S., Friedman, R., 1987. "Dirty Hands" versus "Clean Models": is Sociology in Danger of Being Seduced by Economics? *Theory and Society*. 16 (3), 317–336.
- Leroy, D., 1980. *Économie des arts du spectacle vivant*. Economica, Paris.
- Palma, J., 1990. Le discours économique des gestionnaires culturels. In: Dupuis, X. (Ed.), *Économie et culture. De l'ère de la subvention au nouveau libéralisme. Volume IV. La Documentation française*, Paris, pp. 215–273.
- Tullock, G., 1978. *Le marché politique : analyse économique des processus politiques*. Economica, Paris.