

III. — MUSIQUE

par Dominique BOULLIER et Pierre-Michel MENDER

Antoine Hennion. — *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical.* — Paris, Anthropos, 1988, 240 p.

On trouve tout chez Antoine Hennion : c'est l'auteur lui-même qui le dit puisqu'il a adopté une méthode « centrifuge », qu'il nous offre une succession de notes et d'intermezzi qui ne se veulent pas figés selon un plan, qu'il ouvre l'analyse au lieu de la clore sur des déterminations préétablies, et qu'il propose des pistes de recherche pour l'avenir. On trouvera en effet de l'ambition théorique, des trouvailles d'observation, du plaisir d'écriture et... ce qu'il faut — et même un peu plus — de méthode sociologique.

L'ambition théorique consiste à présenter un programme de recherche en sociologie de l'art pour sortir de la division du travail jusqu'ici établie : le critique ou le professionnel, voire le philosophe, parlent de l'objet d'art et travaillent à le rendre indépendant de la société ; le sociologue, s'il est *fair play*, se contente d'analyser les publics, les goûts ou les carrières professionnelles, et s'il est critique, démolit sans ménagement l'illusion de l'art. A. Hennion veut prendre toutes ces positions à contre-pied : il le peut sans doute d'autant plus qu'il est familier des deux mondes. La sociologie de l'art devra-t-elle être le fait de sociologues-artistes pour pouvoir toucher à l'objet d'art sans sacrilège ou pour seulement saisir les subtilités de la langue technique particulière à chaque activité ? A suivre l'auteur dans les méandres des clés, des modes et des tonalités, on peut le penser.

Loin de jouer cependant sur la connivence avec l'univers artistique et d'en faire seulement une description « de l'intérieur », A. Hennion met systématiquement en cause les évidences convenues : il n'y a ni musique ni musiciens *a priori* et nul n'est besoin d'une quelconque définition provisoire pour engager la recherche sur un objet en formation. Musique et musiciens se construisent ensemble, dans le même mouvement d'enchaînements de médiations qui finit par faire exister « dans la réalité » un sujet et un objet (des musiciens et de la musique). Ce véritable forçage théorique va se révéler fécond pour certaines observations (une classe de solfège, la controverse entre traditionalistes et réformateurs

du solfège), plus limité pour d'autres (archéologie du solfège ou enquête statistique sur les goûts et les origines des élèves des conservatoires). La méthode vaut cependant plus généralement et l'auteur ne ménage pas sa peine pour montrer à quel point il faut être vigilant pour ne pas être entraîné « dans le terrorisme de la cause ultime » ni « dans la naïveté de la sympathie locale », ni dans le nominalisme, le naturalisme, le relativisme, etc. Cette autodéfense contre les sept péchés capitaux, parfois répétitive, est en même temps une accusation contre les autres méthodes dans le champ scientifique : pourtant cette volonté de « rompre radicalement avec toute problématique de l'objet et du sujet » tend souvent à faire accroire que ce sociologue-là n'est pas un sujet et qu'il ne « cause » pas le monde, comme le font tous les acteurs, parce qu'il « laisse les acteurs définir leurs causes pas à pas » sans « rester à l'abri de sa scientificité ». Or cette méthode n'est qu'une méthode, une façon de « causer », qui prétend elle aussi à une validité au-delà des situations, « cause » « générale » et « ultime » (la médiation et l'accusation) comme toutes les causes, malgré (et grâce à) son « respect pour les médiateurs » et sa capacité à rendre compte des situations particulières. Si l'on s'en tient à ce critère de validation élémentaire de la méthode, à savoir son intérêt heuristique, on peut dire qu'A. Hennion gagne son pari, à condition toutefois d'accepter certains postulats et montages indispensables à l'effet démonstratif.

Empruntant à la méthode de H. Becker, l'auteur analyse « la musique comme la somme des constructions à travers lesquelles les acteurs qui se disent musiciens essaient d'établir et de consolider des rapports qui les définissent de manière commune » (p. 195-196). Ces constructions sont ainsi inventoriées tout au long de l'ouvrage comme autant de médiations qui concourent à la « mise en réalité » de « la musique ». Le professeur, la classe et le solfège sont les médiations privilégiées par l'auteur, alors que la famille ou l'instrument par exemple demeurent moins étudiés. Ces médiations coupent en fait « la musique » des musiciens car elles les définissent, elles les font exister tous les deux comme tels : tout au long des enchaînements de médiations, la réalité musicale et la réalité des musiciens se confortent pour se cristalliser en évidences (un « langage naturel » - le solfège - et des « dons ») au point d'oublier les médiateurs ou de les ramener au rôle d'obstacles ou de moyens. La critique de ces évidences, de l'oubli, de la méconnaissance ou de l'idéologie qui les constituent n'est pas la posture adoptée par Hennion qui, de façon plus intéressante, décompose les divers moments de cet échafaudage de médiations et établit le caractère nécessaire de leur oubli, qu'il appelle « dénégation », pour qu'existe « la musique ».

La classe de solfège qui fait l'ouverture du livre est à cet égard l'archétype de la méthode et aussi un régal pour le lecteur (les autres observations *in situ* sont aussi riches mais moins ciselées pour la démonstration). Elle est centrale pour l'objet même de l'analyse, à savoir « l'incorporation de la musique chez l'enfant ». Sans que ce projet ne déroute l'auteur vers la pédagogie, la psychologie, la musicologie ou même la sociologie, qu'il refuse de concevoir comme causes uniques, ultimes, déterminantes. Cette phénoménologie du devenir-musicien se veut démonstrative au moment, présenté comme inaugural, de l'initiation au solfège. Elle serait sans doute profitable à toute sociologie de l'initiation, en tant que moment liminaire de séparation-agrégation bien que l'auteur ne fasse pas référence à la question anthropologique classique du passage mais plutôt à la sociologie de l'éducation. La musique naîtra de l'intéressement des enfants, de la fissure du groupe-foule par les médiateurs que sont le piano-barre, le professeur-pivotant, les sons qui résistent, autant de médiateurs qui se mettent entre (*inter-esse*). A partir du moment où le processus de l'accusation (le « qu'entendez-vous ? » rituel de la dictée musicale) est pris en charge par les enfants eux-mêmes (qui se jugent, s'observent, se copient), la médiation est assurée au sein même de la population enfants par le proche, le voisin : ils commencent à se différencier en plus ou moins « bons » sujets musiciens face à un objet musique qui prend de plus en plus de consistance, indépendamment des médiateurs qui le font exister. Le désir de musique commence à cheminer.

Les accusations (et les plaidoiries) que s'adressent les traditionalistes et les réformateurs du solfège manifestent dès lors un débat sur la place de cette médiation, l'écriture, qui tend elle-même à s'autonomiser vis-à-vis de « la musique » : certains la veulent très autonome, d'autres la veulent plus perméable, mais tous la placent comme la voie d'accès à la musique qui s'en trouve dès lors confortée comme réalité hors débat. Les arguments croisés, évidence contre évidence, « la musique » contre « l'enfant », renforcent le statut même de la musique et plus précisément montrent que les opposants partagent le même univers classique de référence jusque dans leurs appréciations sur les autres musiques, sur le jeu, sur la place de la théorie, etc. L'auteur montre même, à travers des observations décapantes, que les méthodes actives participent de la même mise à distance de la musique qui la rend encore plus digne de foi.

Au nominalisme de la théorie de Danhauser (un code systématique qui énonce ce qu'est la musique en la codifiant) s'oppose le naturalisme des méthodes actives (le rythme vivant, intérieur, etc.), opposition constante dans tout le champ artistique, que

l'auteur limite à leur localisation dans le débat musical. La réforme du solfège prétend au juste équilibre et, comme il se doit, en empruntant aux deux, en voulant « tenir toutes les causes à la fois », elle se met tout le monde à dos : elle promeut la musique comme « langage naturel » (!) en insistant sur la syntaxe musicale. La controverse musicale s'inscrit ainsi nettement dans le mouvement de réformes pédagogiques des années 70 (maths modernes, lecture globale...) qui font l'objet des mêmes controverses. Ces connexions hors champ musical permettraient peut-être de mesurer la répétition sous la conjoncture « nouvelle » ou locale (musicale) et de mieux maîtriser les questions signe-son, qui sont traitées à l'emporte-pièce (le signe linguistique n'a rien d'univoque contrairement à ce que dit l'auteur en l'assimilant au signal écrit, il produit l'impropriété qui nous permet de parler). La familiarité de l'auteur avec l'univers observé peut ainsi devenir un obstacle lorsqu'elle conduit à accepter un certain état des frontières du débat (alors que les acteurs eux-mêmes ne cessent d'emprunter hors musique). « La musique n'existe nulle part hors des découpages qui la limitent », nous dit l'auteur, mais certains semblent tellement évidents que le sociologue lui-même ne peut plus les interroger ; la faible notoriété de l'exploitation utilitaire du son (hormis les avertisseurs ou les télécommunications) dispense d'interroger cette exploitation esthétique qu'est la musique alors que ces frontières et ces parentes demeurent apparentes dans d'autres arts ; ainsi, comme je l'ai observé, le céramiste, le potier ou l'industriel de la briquetterie peuvent parler la même langue dans le traitement technique de la terre et de la cuisson. En choisissant de suivre le débat centré sur le solfège, privilégié en France mais non ailleurs, Hennion prend le risque d'avaliser une délimitation particulière de la musique, pourtant discutée si l'on s'intéresse aux instruments (de la lutherie à l'électro-acoustique) ; on aimerait voir plus précisément comment le conflit entre le solfège et la pratique instrumentale se traite et comment ces deux médiations se renforcent ou se concurrencent. Une « anthropologie de l'enseignement musical » qui consacre trois pages à l'instrument (et quelques analyses au piano) limite singulièrement son propos. Ces pages sont situées dans la dernière partie qui traite des profils et des goûts des élèves de conservatoires, chapitre qui fait figure de repentir puisqu'on y voit réapparaître, en compagnie de l'instrument, une autre médiation, la famille. Que ces médiations ne soient pas traitées également n'est pas un problème : mais elles ouvrent la porte à d'autres débats de frontières et, dans le cas de la famille, elles remettent en cause les constructions précédentes. Dans ce parcours du devenir-musicien, la musicalisation « s'empare des différences

sociales pour les transformer en intérêt musical » (p. 197) et, précise l'auteur, « pour faire qu'elle soit quelque chose pour quelqu'un, il faut s'appuyer sur ceux pour qui elle est déjà quelque chose » (p. 198). Ce qui rappelle les analyses de Bourdieu : « La croyance de tous, qui préexiste au rituel, est la condition de l'efficacité du rituel. On ne prêche que des convertis. Et le miracle de l'efficacité symbolique disparaît si l'on voit que la magie des mots ne fait que déclencher des ressorts — les dispositions — préalablement montés » (in *Actes*, n° 43). Or, Hennion serait sans doute opposé à ce qu'il appellerait peut-être un sociologisme, lui qui cherche à montrer le travail des médiateurs sans le ramener à une cause ultime.

Il faut alors revenir sur sa description de la classe de solfège qui s'appuyait sur une mise entre parenthèses de ces constructions préalables de différences « socio-musicales ». La musique et les musiciens naissent conjointement dans la classe (« au départ ni musique ni musiciens »), pour les besoins de la cause (!), les enfants nous étaient présentés comme une foule indifférente et indifférenciée dont les médiateurs activaient par la suite les différences. Et voilà que l'auteur lui-même nous annonce que, pour certains (et pourquoi pas pour tous, sous des modes différents ?), la musique s'est déjà construite ailleurs, avec d'autres médiateurs, et que « la musique » des conservatoires est bien particulière et « coïncide avec la définition préalable que certains ont de la musique » (p. 204). Est-ce alors cette croyance préalable à l'existence de quelque chose de l'ordre de « la musique », ou ce désir de musique par procuration (celui des parents), ou encore cette incorporation d'une musique qui coïncide avec « la » musique de l'institution, qui assure que le montage institutionnel opère efficacement ? Tout cela à la fois peut-être ? Si tel est le cas, il faut restituer les arrangements propres à ces médiations et redéfinir le travail de certification musicale effectuée par l'enseignement de la musique, en courant le risque de la spirale des « causes ultimes » et des « ressorts préalablement montés ». Sinon, il faut sans doute développer ce modèle de la médiation et de l'accusation bien au-delà de sa généralité actuelle, pour le rendre effectivement discriminant dans l'observation et apte à rendre compte autrement de l'institution : la musique ne sera plus seulement une « somme de constructions » et la capacité de construction elle-même pourra être formalisée. Le livre d'Antoine Hennion, à travers la richesse de ses observations, ose soulever toutes ces incertitudes, hors des sentiers battus, et ne peut que susciter à son tour des controverses stimulantes.

Cyril Ehrlich. — *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century*. — Oxford, Clarendon Press, 1985, 270 p.

L'histoire sociale de l'art est une spécialité anglo-saxonne dont les produits les plus connus concernent surtout les arts plastiques et la littérature. Sur la musique, des chroniques descriptives et des essais comme ceux d'Eric Mackerness (1964) et de Henry Raynor (1972, 1976) ont eu pour originalité d'apporter, sur le marché musical des siècles passés, des éléments d'information économique et sociologique à une période où la sociologie de l'art se souciait moins d'analyse empirique que du dépassement de l'esthétique philosophique, mais dans des termes aussi généraux et spéculatifs que son contre-modèle. Depuis une dizaine d'années, des travaux américains comme ceux de William Weber (1975 ; cf. Daniel Milo, 1987) ou de Jane Fulcher (1988), et des recherches anglaises telles que celles des économistes Alan Peacock (associé à l'historien Ronald Weir, 1975) et Cyril Ehrlich ont exploré dans le détail, et avec la précision qu'autorisaient les sources archivistiques, la constitution des marchés musicaux, les rapports entre amateurs et professionnels, l'évolution des pratiques et des consommations de la musique, la condition sociale des compositeurs, l'histoire de la protection des œuvres par le droit d'auteur.

On devait déjà à Cyril Ehrlich une remarquable *Histoire du piano* (1976) où étaient analysées l'expansion et les transformations internationales de l'industrie de cet instrument-roi qui occupe depuis le XIX^e siècle une place centrale dans le triomphe de l'interprète virtuose, dans la pratique domestique de la musique et dans la diffusion du goût et de la connaissance de la musique savante. Dans le présent essai, le principe de l'analyse est assez semblable, bien que le décor géographique en soit plus restreint. Il s'agit de dégager les lignes d'une évolution historique qui s'étend sur deux siècles, mais en concentrant l'attention sur la période centrale des années 1840-1930 où les changements ont été les plus intenses et les moins malaisés à quantifier. En deça, l'absence de données statistiques sur un marché professionnel en voie de formation interdit de procéder autrement que par l'approximation et l'exemplification : les caractères dominants du professionnalisme musical embryonnaire — concentration du marché des emplois dans la capitale londonnienne, faible féminisation, transmission familiale des compétences et des emplois à travers la constitution de véritables lignées dynastiques de compositeurs et interprètes, taux élevé de musiciens étrangers dans les emplois supérieurs — ne peuvent être approchés que par le matériel biographique dont Ehrlich fait savamment usage. A l'autre extrémité de la période nominalement couverte par l'ouvrage,

l'évolution depuis les années 1950 est suggérée en quelques pages, pour des raisons symétriques et inverses : l'abondance des matériaux et des travaux sectoriels et monographiques disponibles aurait obligé l'auteur à pratiquer un autre système d'analyse sur les divers segments du marché du travail.

L'ouvrage est conçu comme un contrepoint de l'analyse chronologique et de l'analyse thématique. Entendons par là que les changements cumulatifs dans l'organisation du marché musical sont décrits comme un mouvement prenant réellement forme autour des années 1840-1850 et qui s'accélère après 1870 pour culminer au tournant du siècle. La crise frappe sévèrement les professions du spectacle vivant au milieu de l'entre-deux-guerres ; un redressement est amorcé dans les années 1950, en partie grâce à l'intervention des autorités locales et de l'Etat. Cette périodisation n'est ni floue ni singulière : une analyse du marché musical français mettrait en évidence les mêmes phases, à quelques décalages près (liés en particulier aux dates de création des institutions majeures, et qui ont servi de modèles pour l'étranger, tels que le Conservatoire de Paris et la Société des Concerts du Conservatoire, ou la Sacem).

En contrepoint, l'analyse thématique isole les principaux caractères du mouvement de professionnalisation (croissance des effectifs de musiciens, transformation des conditions d'accès à la profession avec l'apparition d'établissements de formation qui se substituent progressivement à la transmission purement familiale, marginalisation progressive des amateurs et des musiciens intermittents), la morphologie du marché, soutenu dans son développement par la croissance urbaine, mais largement dominé par l'hégémonie de Londres, les effets de la diffusion sur tout le territoire des modèles de professionnalisation (délocalisation des carrières et des recrutements, concurrence entre musiciens locaux) et les facteurs d'expansion de la consommation privée et collective de musique.

Trois lignes thématiques principales ressortent progressivement dans ce contrepoint : la démographie professionnelle, la question de l'enseignement professionnel de la musique, l'organisation collective des musiciens et les luttes syndicales. On ne peut s'arrêter ici qu'aux deux premières. L'analyse démographique se fonde sur des données des divers recensements généraux de la population et des estimations pratiquées à diverses fins par les milieux professionnels et la presse spécialisée de l'époque. Ces données laissent échapper toutes les situations de professionnalisation partielle ou intermittente qui caractérisent le passage de l'amateurisme à l'exercice à plein temps des métiers musicaux au XIX^e siècle, et elles restent nécessairement muettes sur les

pratiques généralisées de cumul des emplois qui reliaient entre eux les divers segments du marché du travail et par lesquelles les musiciens compensaient la faiblesse des rémunérations spécifiques des divers types de services. Elles permettent cependant d'éclairer certains mécanismes essentiels de la croissance des effectifs, à travers l'identification séparée de deux groupes principaux, les instrumentistes interprètes et les enseignants. La présence constante de la musique dans toutes les formes de divertissements populaires ou bourgeois explique l'ampleur de l'expansion de la demande de musiciens jusqu'au début du *xx^e* siècle : l'essentiel des emplois d'instrumentistes étaient alors fournis par les théâtres, les cabarets, les music-halls et, après 1918, les cinémas, ce qui situe à une place relativement modeste la consommation de la musique pour elle-même comme spectacle et bien culturel autonome, et renseigne sur les contraintes économiques déterminant l'offre de musique pure, en l'absence de l'intervention de l'Etat (le premier orchestre symphonique permanent ne sera fondé qu'en 1930 et par un mécène institutionnel, la BBC). Le retournement de conjoncture sera brutal, au début des années 1930, avec le triomphe du cinéma parlant (alors que l'accompagnement musical des films muets en salle avait assuré un âge d'or de l'emploi dans la décennie précédente) et la diffusion des innovations technologiques (transmission et reproduction médiatisées) ; il accentuera la stratification du milieu, en hâtant la formation d'une élite d'instrumentistes très sollicités par la puissante industrie phonographique anglaise et par la BBC, qui devient alors le premier employeur de musiciens.

Dans l'explosion de la démographie professionnelle après 1870, les métiers de l'enseignement jouent un rôle déterminant. C'est ce secteur d'emploi qui se féminise le plus vite (les professions de la musique figurent parmi les rares métiers accessibles aux femmes de l'époque), au point que les femmes y sont majoritaires quand culmine la croissance des effectifs, vers 1910. Les taux de féminisation des divers secteurs d'emploi sont, là comme ailleurs, un bon indicateur de la hiérarchie de prestige des spécialités professionnelles : au sommet, le monde des orchestres symphoniques et lyriques reste quasi exclusivement masculin et s'organise activement pour résister à la concurrence plus pressante des femmes. Ehrlich montre comment l'exercice du professorat était, pour l'immense majorité des musiciens recensés, un métier faiblement qualifié, médiocrement rémunéré, pratiqué majoritairement en privé et surtout aux degrés élémentaires de l'initiation. La multiplicité des filières de certification des compétences et de l'absence de tout contrôle des capacités professionnelles sont l'illustration la plus expressive de la perméabilité d'un

monde professionnel sans barrières d'entrée ni régulation sélective des candidatures à la carrière.

L'un des enseignements les plus précieux du livre est l'explication de la rigidité de l'offre de travail en période de décline de la demande, et donc de la surproduction de musiciens. Quand s'accroît la consommation de spectacles et la demande de services pédagogiques, l'ajustement de l'offre s'opère sans difficultés ni retards importants, ne serait-ce que grâce au prélèvement temporaire d'effectifs nécessaires dans ces réserves de personnel que constituent les amateurs ou les semi-professionnels exerçant à temps partiel ou par intermittence. Quand la courbe de la demande de musiciens décline durablement, l'ajustement est beaucoup plus hasardeux. Ce type de rigidité, peut-on souligner avec Ehrlich, s'observe dans la plupart des filières de formation professionnelle supérieure, les établissements d'enseignement ayant beaucoup de mal à s'adapter à la contraction de tel segment du marché du travail. Mais l'inertie organisationnelle n'est pas seule en cause. Dans la formation des musiciens, le recrutement des apprentis à un âge ordinairement très jeune est un facteur inflationniste puisque sont ainsi mêlés des élèves dont, en bout de course, les talents, les chances de réussite et les capacités d'insertion dans un marché changeant se seront révélés très inégaux. Autre facteur spécifique de rigidité, la structure des débouchés : c'est vers les métiers de l'enseignement, déjà débouché majeur en période de croissance des effectifs professionnels, que se tournent ceux qui affrontent en surnombre une concurrence accrue pour l'accès aux positions de musicien interprète, quand celles-ci se raréfient. Et le cercle se boucle puisque la surproduction d'apprentis musiciens est auto-entretenu de la sorte. D'où, mais l'on sort ici des limites de l'ouvrage, toute la variété des débouchés que doivent inventer ces surnuméraires hors du système d'enseignement spécialisé, dans l'enseignement général et le domaine polymorphe de l'action culturelle. On voit aussi comment l'analyse peut être étendue à d'autres secteurs artistiques.

Cet essai de synthèse historique, en explorant beaucoup de problèmes, sacrifie l'exhaustivité au souci de reconstitution d'un ensemble de faits et de transformations solidaires et inégalement objectivables. L'accélération de la démonstration à mesure que l'on se rapproche de l'époque présente signale explicitement que le pari ne peut plus être tenu quand les sources et les connaissances sont plus abondantes. L'intérêt du livre vient de ce patient entrelacs d'histoires séparées et partielles de l'enseignement musical, du syndicalisme, de la segmentation du marché, etc., méthode d'exposition propre à initier le lecteur à l'analyse multidimensionnelle des transformations du monde musical. Il reste d'inévitables

pratiques généralisées de cumul des emplois qui reliaient entre eux les divers segments du marché du travail et par lesquelles les musiciens compensaient la faiblesse des rémunérations spécifiques des divers types de services. Elles permettent cependant d'éclairer certains mécanismes essentiels de la croissance des effectifs, à travers l'identification séparée de deux groupes principaux, les instrumentistes interprètes et les enseignants. La présence constante de la musique dans toutes les formes de divertissements populaires ou bourgeois explique l'ampleur de l'expansion de la demande de musiciens jusqu'au début du XX^e siècle : l'essentiel des emplois d'instrumentistes étaient alors fournis par les théâtres, les cabarets, les music-halls et, après 1918, les cinémas, ce qui situe à une place relativement modeste la consommation de la musique pour elle-même comme spectacle et bien culturel autonome, et renseigne sur les contraintes économiques déterminant l'offre de musique pure, en l'absence de l'intervention de l'Etat (le premier orchestre symphonique permanent ne sera fondé qu'en 1930 et par un mécène institutionnel, la BBC). Le retournement de conjoncture sera brutal, au début des années 1930, avec le triomphe du cinéma parlant (alors que l'accompagnement musical des films muets en salle avait assuré un âge d'or de l'emploi dans la décennie précédente) et la diffusion des innovations technologiques (transmission et reproduction médiatisées) ; il accentuera la stratification du milieu, en hâtant la formation d'une élite d'instrumentistes très sollicités par la puissante industrie phonographique anglaise et par la BBC, qui devient alors le premier employeur de musiciens.

Dans l'explosion de la démographie professionnelle après 1870, les métiers de l'enseignement jouent un rôle déterminant. C'est ce secteur d'emploi qui se féminise le plus vite (les professions de la musique figurent parmi les rares métiers accessibles aux femmes de l'époque), au point que les femmes y sont majoritaires quand culmine la croissance des effectifs, vers 1910. Les taux de féminisation des divers secteurs d'emploi sont, là comme ailleurs, un bon indicateur de la hiérarchie de prestige des spécialités professionnelles : au sommet, le monde des orchestres symphoniques et lyriques reste quasi exclusivement masculin et s'organise activement pour résister à la concurrence plus pressante des femmes. Ehrlich montre comment l'exercice du professorat était, pour l'immense majorité des musiciens recensés, un métier faiblement qualifié, médiocrement rémunéré, pratiqué majoritairement en privé et surtout aux degrés élémentaires de l'initiation. La multiplicité des filières de certification des compétences et de l'absence de tout contrôle des capacités professionnelles sont l'illustration la plus expressive de la perméabilité d'un

monde professionnel sans barrières d'entrée ni régulation sélective des candidatures à la carrière.

L'un des enseignements les plus précieux du livre est l'explication de la rigidité de l'offre de travail en période de déclin de la demande, et donc de la surproduction de musiciens. Quand s'accroît la consommation de spectacles et la demande de services pédagogiques, l'ajustement de l'offre s'opère sans difficultés ni retards importants, ne serait-ce que grâce au prélèvement temporaire d'effectifs nécessaires dans ces réserves de personnel que constituent les amateurs ou les semi-professionnels exerçant à temps partiel ou par intermittence. Quand la courbe de la demande de musiciens décline durablement, l'ajustement est beaucoup plus hasardeux. Ce type de rigidité, peut-on souligner avec Ehrlich, s'observe dans la plupart des filières de formation professionnelle supérieure, les établissements d'enseignement ayant beaucoup de mal à s'adapter à la contraction de tel segment du marché du travail. Mais l'inertie organisationnelle n'est pas seule en cause. Dans la formation des musiciens, le recrutement des apprentis à un âge ordinairement très jeune est un facteur inflationniste puisque sont ainsi mêlés des élèves dont, en bout de course, les talents, les chances de réussite et les capacités d'insertion dans un marché changeant se seront révélés très inégaux. Autre facteur spécifique de rigidité, la structure des débouchés : c'est vers les métiers de l'enseignement, déjà débouché majeur en période de croissance des effectifs professionnels, que se tournent ceux qui affrontent en surnombre une concurrence accrue pour l'accès aux positions de musicien interprète, quand celles-ci se raréfient. Et le cercle se boucle puisque la surproduction d'apprentis musiciens est auto-entretenu de la sorte. D'où, mais l'on sort ici des limites de l'ouvrage, toute la variété des débouchés que doivent inventer ces surnuméraires hors du système d'enseignement spécialisé, dans l'enseignement général et le domaine polymorphe de l'action culturelle. On voit aussi comment l'analyse peut être étendue à d'autres secteurs artistiques.

Cet essai de synthèse historique, en explorant beaucoup de problèmes, sacrifie l'exhaustivité au souci de reconstitution d'un ensemble de faits et de transformations solidaires et inégalement objectivables. L'accélération de la démonstration à mesure que l'on se rapproche de l'époque présente signale explicitement que le pari ne peut plus être tenu quand les sources et les connaissances sont plus abondantes. L'intérêt du livre vient de ce patient entrelacs d'histoires séparées et partielles de l'enseignement musical, du syndicalisme, de la segmentation du marché, etc., méthode d'exposition propre à initier le lecteur à l'analyse multidimensionnelle des transformations du monde musical. Il reste d'inévitables

zones d'ombre dans cet ample travail de mise en évidence des facteurs de changement et d'appréciation des points d'inertie. Ainsi, l'auteur souligne à maintes reprises la médiocrité persistante des établissements d'enseignement musical, l'indifférence de l'Etat, l'échec des multiples tentatives de réforme et d'organisation de l'enseignement supérieur de la musique, le sort peu enviable des enseignants : rien n'existe en Grande-Bretagne qui puisse se comparer à l'organisation pyramidale française et à des institutions d'excellence qui, au XIX^e siècle, ont servi de modèles à l'étranger, comme le Conservatoire de Paris ou celui de Leipzig. Pourtant, comme Ehrlich le constate *in fine*, la valeur des professionnels anglais apparaît si évidente depuis une trentaine d'années que le solde des flux migratoires a changé de signe et que les musiciens britanniques constituent aujourd'hui une valeur hautement exportable. Sans doute faut-il voir dans l'écart entre les conditions de formation et la valeur des musiciens l'une des originalités durables du marché londonien : celui-ci est en effet le plus actif des centres musicaux internationaux, celui où l'économie du travail musical est le plus dominée par l'industrie phonographique et audiovisuelle, et où les pressions de concurrence du marché agissent beaucoup plus directement sur la condition des musiciens et l'organisation des institutions de diffusion que le mécénat public, exceptionnellement modeste.

P.-M. M.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Cyril Ehrlich, *The Piano : A History*, Londres, J. M. Dent and Sons, 1976.
 Jane Fulcher, *Le Grand opéra en France, un art politique : 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, 204 p.
 Eric D. Mackerness, *A Social History of English Music*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964.
 Daniel Milo, Le musical et le social : variations sur quatre textes de William Weber, *Annales ESC*, n° 1, janvier-février 1987.
 Alan Peacock, Ronald Weir, *The Composer in the Market Place*, Londres, Faber Music, 1975.
 Henry Raynor, *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*, Londres, Barrie and Jenkins, 1972.
 — *Music and Society Since 1815*, Londres, Barrie and Jenkins, 1976.
 William Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Londres, Croom Helm, 1975.