Sciences humaines combinées
ISSN : 1961-9936
 : Université de Bourgogne, Université de Franche-Comté, COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

7 | 2011
L'Individu(el)

La problématique du passage de l'individuel au collectif dans la carrière des instrumentistes d'orchestre symphonique

Article publié le 01 mars 2011.

Pauline Adenot

DOI : 10.58335/shc.217

http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=217

Pauline Adenot, « La problématique du passage de l'individuel au collectif dans la carrière des instrumentistes d'orchestre symphonique », *Sciences humaines combinées* [], 7 | 2011, publié le 01 mars 2011 et consulté le 03 mai 2024. DOI : 10.58335/shc.217. URL : http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=217

La revue *Sciences humaines combinées* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

La problématique du passage de l'individuel au collectif dans la carrière des instrumentistes d'orchestre symphonique

Sciences humaines combinées

Article publié le 01 mars 2011.

7 | 2011
L'Individu(el)

Pauline Adenot

DOI : 10.58335/shc.217

http://preo.u-bourgogne.fr/shc/index.php?id=217

---

1 Cet article se propose de traiter du passage de l'individuel au collectif dans les représentations endogènes des instrumentistes d'orchestre symphonique, en y apportant quelques éléments de réflexion. Cette question est en effet fondamentale pour ces acteurs formés tout au long de leurs études dans une grande singularité, conformément à la représentation socialement reconnue de l'artiste, et qui doivent affronter avec plus ou moins de difficulté la notion de collectivité tant dans leur exercice professionnel que dans leur perception d'eux-mêmes lorsqu'ils entrent dans un orchestre.

2 Les univers artistiques sont le règne de l'individualité et de la singularité : l'artiste, pour être reconnu en tant que tel, se doit d'être unique et singulier dans son œuvre et son existence même.

3 La représentation sociale contemporaine de l'artiste est un héritage de l'époque romantique de la fin du XIX^{e} siècle, qui a vu un bouleversement historique dans la représentation de cet être social particulier. La naissance de la théorie de l'art pour l'art et l'émergence d'un nouveau personnage, dont les notions de don, passion, vocation et liberté créatrice sont désormais les maîtres-mots, vont créer une représentation profondément individualisée et singulière de l'artiste. Entre la fin du XVIII^{e} et le début du XIX^{e} siècle, le terme « artiste » va en effet réellement prendre sa dimension esthétique, s'éloigner de la

notion de profession et perdre ainsi toute analogie avec l'artisan. Par sa parenté avec le créateur, l'artiste devient profondément singulier.

4 En outre, dans ce passage historique, le terme *artiste* va prendre un nouveau sens socio-culturel, désignant de plus en plus un état, l'expression d'un caractère singulier : finalement, un savoir-être plutôt qu'un savoir-faire, comme le soulignait déjà Jules Janin en 1831 :

> « C'est un beau mot, artiste : c'est comme si l'on disait intelligent. »[1]

5 La forte singularité de l'artiste va être renforcée à la même époque par l'assise de ce nouveau genre littéraire qu'est la biographie et qui nous est aujourd'hui si familier. En célébrant l'unicité et la singularité de l'artiste, le Romantisme a en effet fait basculer l'intérêt de l'œuvre à l'individu. Dans le domaine musical, l'un des premiers exemples est la biographie de Chopin par Franz Liszt en 1851, déjà rédigée dans un style hagiographique marqué.

6 L'assise historique de ce nouveau genre littéraire n'est pas indifférente pour notre propos, car elle fixe plus durablement encore la singularité de l'artiste dans l'inconscient collectif. La culture biographique représente ainsi, comme l'a souligné Anne-Marie Green, une large part de la connaissance du public quant aux artistes : on retient ainsi la surdité de Beethoven ou le suicide de Schumann, bien davantage que la mélodie de la *Septième Symphonie* ou de *Papillons*. C'est aussi que la biographie, par essence individuelle, met en exergue les points les plus saillants de la vie des artistes, les plus mémorisables parce que les plus frappants pour le grand public, au mépris parfois de la vérité du contexte historique : il y a bien ici une « mise en intrigue »[2] par le récit de la vie de l'artiste. La construction d'une énigme permet en effet de nombreuses interprétations visant à la résoudre, élargissant ainsi le champ social et historique de ceux qui peuvent s'y intéresser. C'est le cas notamment de Bach et des nombreux secrets que son œuvre est censée recéler[3].

7 Selon la nomenclature établie par Anne-Marie Green[4], la culture musicale du grand public tend à s'organiser selon trois catégories, qui ont la particularité d'être étrangères à l'œuvre et de se porter sur la personne de l'artiste : les éléments biographiques, iconographiques et thématiques.

8 Les éléments biographiques renvoient à la vie de l'artiste lui-même, reconstruite bien souvent par le biographe en fonction de la représentation socialement reconnue de l'artiste et selon les règles d'unicité et de singularité érigées par le Romantisme. C'est ici que sont mis en exergue les éléments censément singuliers de la vie de l'artiste : la maladie de Chopin, la cécité de Bach, la folie de Schumann, l'ascétisme de Ravel, etc. Cette reconstruction biographique, que l'on retrouve dans les récits de vie des instrumentistes d'orchestre, tend nettement vers l'hagiographie, par essence individualiste, comme l'ont noté Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion :

> « Si cette ambivalence est selon les cas plutôt assumée (lorsqu'il s'agit d'ouvrages de vulgarisation ou encore de textes très orientées idéologiquement) ou au contraire refoulée (lorsque le ton se veut plus docte ou le souci plus musicologique), toute biographie est traversée par une forte tension entre l'historiographie scientifique et l'hagiographie prosélytiste – ou son envers iconoclaste. » [5]

9 Les éléments iconographiques renvoient quant à eux à l'image ou à l'absence d'image de l'artiste, autant d'éléments encore une fois très singularisants et symboliques puisqu'ils vont permettre une reconstruction fantasmatique de l'artiste : c'est le cas de Nicolò Paganini, dont la morphologie particulière (probablement due au syndrome de Marfan [6]) a notablement marqué les esprits, du masque mortuaire de Mozart cassé par son épouse Constance, etc.

10 Enfin, les éléments thématiques renvoient aux caractéristiques de l'artiste, construites par le Romantisme (le don, la passion ou encore la vocation), si prégnantes encore aujourd'hui tant dans l'univers musical que dans l'inconscient collectif. Le basculement de l'intérêt pour la biographie va ainsi venir renforcer l'idée des caractéristiques particulières de l'artiste, repérables dès l'enfance et signes du destin en marche. Cette trame est désormais incontournable dans tout récit biographique d'artistes, qu'il soit de leur propre fait ou de celui de biographes extérieurs, comme le démontrent aussi bien les ouvrages que les articles de presse consacrés aux artistes.

11 L'ensemble de ces caractéristiques et la révolution culturelle qu'a représenté le Romantisme, quant à la représentation de l'artiste, vont ériger l'unicité et la singularité comme essentiellement constitutives

de ce personnage. Or ceci ne peut que nous interroger si l'on songe aux instrumentistes d'orchestre. Acteurs essentiels de l'univers musical et se revendiquant eux-mêmes comme des artistes, ils n'en rencontrent pas moins l'obstacle de l'individualité au sein de l'orchestre : ni uniques, ni singuliers, ils ne sont pas irréductibles à d'autres instrumentistes (notamment dans les pupitres de tuttistes [7]) et la réalité professionnelle vient souvent considérablement émousser la représentation largement fantasmée de l'existence de l'artiste. Il y a là une première difficulté pour nos modernes instrumentistes d'orchestre, qui croisent représentation et réalité professionnelle : l'individualité artistique ne fait pas sens dans un orchestre qui ne peut fonctionner que si chacun se fond dans l'ensemble, sous l'autorité artistique du chef d'orchestre. Dans le cadre de leur profession, les instrumentistes ne peuvent donc revendiquer une individualité artistique réelle, et nous retrouvons ici la distinction opérée par Howard Becker entre les artistes et le personnel de renfort. Le sociologue désigne en effet sous ce dernier terme certains acteurs d'un monde de l'art qui ne sont pas des artistes purement créateurs d'une œuvre. Or nombre de ces personnels de renfort apprennent leur métier dans des écoles professionnalisantes qui forment aussi des « artistes », au sens individualisé du terme, source de la confusion des aspirations de ces différents acteurs :

> « La [...] confusion règne dans les écoles de musique : presque tous les élèves qui rêvent de devenir des virtuoses du violon ou du piano font carrière dans les rangs d'un orchestre symphonique, pour les violonistes, ou finissent plus souvent par enseigner ces instruments ou par s'orienter vers des activités plus lucratives comme l'enregistrement de musiques de film, quand ils ne renoncent pas complètement à une carrière musicale [...]. » [8]

12 Si nous ne partageons pas tout à fait la distinction de Becker, qui semble rendre certains moins artistes que d'autres dans la pure tradition romantique de la définition de l'artiste, le terme de *personnel de renfort* est néanmoins un outil théorique intéressant dans la mesure où il rend compte de la réalité trop peu étudiée du conflit des aspirations dans l'univers musical.

13 Si le passage de l'individuel au collectif est parfois problématique pour les instrumentistes d'orchestre, la raison en est aussi à recher-

cher dans leur formation, aujourd'hui encore essentiellement individuelle et mettant en valeur leurs éventuels talents de solistes concertants. La plupart des instrumentistes ont débuté la pratique musicale vers l'âge de six ans, en même temps que la scolarité générale. Leur parcours est alors émaillé des diverses auditions et concours de fin d'année pour passer dans la classe supérieure, jusqu'à l'obtention de leur Prix ou Médaille d'or dans un C.R.D. [9] ou C.R.R. [10] L'étape suivante est généralement le concours d'entrée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (C.N.S.M.D.) [11], seule institution supérieure d'enseignement musical française publique. Le C.N.S.M.D. est, dans l'inconscient collectif des instrumentistes, un passage quasiment obligatoire pour qui souhaite entreprendre une carrière professionnelle. Que ce soit réel ou que cela relève d'une mythologie propre aux grandes écoles (développée ailleurs par Pierre Bourdieu) ne constitue pas notre propos. En revanche, les modalités et le type d'enseignement dispensé au sein du Conservatoire intéressent directement notre problématique.

14 En premier lieu, l'entrée au sein du C.N.S.M.D. est subordonnée à un concours soumis à des limites d'âge et à l'imposition d'un programme musical essentiellement solistique. Il y a là une véritable mise en valeur individuelle du candidat qui répond à une grille de lecture particulière : la jeunesse garantit la précocité et donc implicitement le don, tandis que le programme met en valeur les qualités solistiques, donc individuelles, du candidat. Notons par ailleurs que les enseignants du C.N.S.M.D. connaissent eux-mêmes, ou ont connu, une carrière particulière de soliste (concertant ou d'orchestre), situation qui n'est pas la règle mais l'exception dans l'univers musical classique. Si l'enseignement se veut ici d'excellence, il présente aussi aux étudiants un modèle d'unicité et de singularité qui met en valeur la carrière particulière d'un individu. Ce système tend à orienter les aspirations des étudiants vers une carrière de soliste, qui ne reflète pas l'état actuel et réel du marché du travail [12].

15 Cette idée nous ramène aux travaux de Pierre Bourdieu sur les grandes écoles et sur les aspirations hautes et individualisées présentées aux étudiants comme les plus souhaitables, enviables et valorisantes. L'individualisation est ici le plus haut signe de reconnaissance sociale et professionnelle, comme dans cet extrait de Jean Prévost cité par Bourdieu :

> « Je m'imaginais réfléchir à ma vocation. Je ne pensais réellement guère à ce métier de professeur ; comme, deux ou trois exceptés, tous ceux que j'avais eu me déplaisaient, le métier n'avait à mes yeux aucun prestige, Normale Supérieure qui y mène en avait beaucoup. C'est que je pensais aux exceptions, aux évadés dans la politique, le journalisme et même la littérature. Faute de connaître personnellement d'anciens normaliens, ce qui m'aurait donné des résultats moyens, je ne pouvais réfléchir que sur des cas célèbres – donc encourageants. » [13]

16 Il y a là une véritable mythologie de la réussite individuelle qui connaît un grand écho dans l'ensemble des univers artistiques. Dans le monde de la musique classique, la formation des instrumentistes ne pose ainsi pas réellement la carrière dans un orchestre comme une option plus que probable et même souhaitable au vu de la relative fermeture du marché actuel de l'emploi musical. Par ailleurs, elle révèle une hiérarchie des statuts de l'artiste au sein même de l'univers musical, du plus singulier au plus collectif, du plus proche de la représentation sociale de l'artiste au plus éloigné.

17 Notons que le temps des études au C.N.S.M.D. est aussi un temps de développement de la virtuosité instrumentale et de renforcement de la compétition entre les instrumentistes, reflet de ce que sera le marché du travail trois à cinq ans plus tard : tous les étudiants se présenteront aux mêmes concours jusqu'à l'obtention d'une place. Le culte de la virtuosité est ainsi très présent [14] et vient renforcer la formation solistique des étudiants, ainsi que leur individualité musicale. De la même façon, le son de chaque étudiant est travaillé, comme une signature de son individualité artistique, une possible marque de reconnaissance de son travail, et ce, quel que soit l'instrument : le son d'un musicien fait ainsi partie de son jeu et le rend très identifiable pour tout mélomane, comme peut l'être le style d'un peintre ou d'un sculpteur. Ainsi, le « beau » son, tant recherché, est aussi un son identifiable, reconnaissable, qui va être la signature de l'artiste et le confirmer dans son statut : le son va lui donner une véritable identité artistique et une possible reconnaissance. Or ce point pose question quand on sait que la plupart des étudiants issus du C.N.S.M.D. entreront dans un orchestre, si toutefois ils parviennent à réussir le concours, la plupart le tenteront à un moment ou à un autre de leur

carrière ; dans ce contexte d'un orchestre, le son individuel n'a en pas vraiment de sens. Nous le verrons, c'est le son d'un pupitre qui importe réellement, l'unification de différents sons individuels en un seul et même son, capable de se fondre dans la masse sonore et souple qu'est l'orchestre, sous la direction artistique du chef.

18 Au développement de la virtuosité instrumentale est lié bien souvent le renforcement de la compétition, autre point dégagé par Pierre Bourdieu dans *La Noblesse d'État*, qui permet par ailleurs une évaluation individuelle puisqu'elle se fait nécessairement par rapport à d'autres. Le point de repère est toujours, d'abord et avant tout, l'autre, le concurrent potentiel auquel il faudra faire face dans les mêmes concours pour les mêmes places, d'autant plus que de la place qu'on obtiendra dépendra la reconnaissance sociale et musicale possible. Notons en outre, pour illustrer notre propos, que le Conservatoire de Paris organise chaque année des concerts afin de promouvoir de jeunes solistes : ces concerts et leur public ont ainsi une fonction de légitimation de ces individualités artistiques considérées en outre comme une élite.

19 De sorte que, fort logiquement, la formation d'instrumentiste d'orchestre, dont le rôle sera de se fondre musicalement dans une collectivité, fait relativement défaut au C.N.S.M.D., même s'il faut noter qu'elle tend à se développer quelque peu ces dernières années. La prégnance de la formation solistique ne permet en effet pas une identification des étudiants à une telle carrière :

> « Au C.N.S.M., la classe d'orchestre n'était pas prise au sérieux. On y apprenait un peu le métier mais surtout à chahuter. La plupart des instrumentistes se prenaient pour de futurs solistes et nous étions formés dans cet esprit. Le métier de l'orchestre était donc considéré comme un pis-aller. »[15]

20 Notons que certains étudiants, afin de financer leurs études, parviennent parfois à obtenir une place dans un orchestre, en province dans l'immense majorité des cas, au cours de leurs études au C.N.S.M.D. : cela donne à penser sur la représentation du métier d'orchestre, s'il peut être une activité d'étudiant, comparativement à une activité solistique...

21 Cette représentation du métier d'orchestre est toutefois différenciée selon l'instrument. Cela est probablement à mettre en rapport avec le répertoire plus ou moins concertant de chaque instrument : le nombre d'œuvres solistiques au piano ou au violon est sans commune mesure avec celui des œuvres disponibles pour le cor ou la clarinette, par exemple. Le principe de réalité est nécessairement à l'œuvre inégalement pour ces étudiants lorsqu'ils doivent envisager une carrière à venir.

22 Corrélativement, cela explique que le métier d'orchestre soit très peu enseigné et appris par les étudiants : les traits d'orchestre, le jeu collectif, l'écoute, la soumission à un tiers sont autant d'éléments qu'il leur faudra apprendre « sur le tas ». Ainsi, une étude du ministère de la Culture rassemble les différentes lacunes selon les instrumentistes d'orchestre quant à leur formation au Conservatoire :

> « Très nombreux sont les musiciens déclarant avoir reçu une formation inadaptée au métier de l'orchestre. En effet, selon les musiciens : on cultive au conservatoire un esprit individualiste au détriment de l'esprit de groupe et de la discipline collective ; l'enseignement est presque exclusivement tourné vers la carrière de soliste ; on n'y pratique pas assez le déchiffrage ; on n'y étudie que des concertos et presque jamais les traits d'orchestre ; les classes d'orchestre sont souvent improductives - on "rabâche" une œuvre sous la direction d'un chef inexpérimenté, voire même l'orchestre sert de banc d'essai pour la musique des étudiants compositeurs au détriment du grand répertoire qui est la base du métier - ; le conservatoire n'offre qu'une formation technique et ne propose pas de réflexion sur la musique, n'enseigne pas l'histoire musicale et encore moins l'histoire de l'art - selon un administrateur d'orchestre : "On y forme des athlètes de haut niveau et non des honnêtes hommes" » [16]

23 Nous pouvons ici faire l'hypothèse d'une inadéquation entre la formation des instrumentistes d'orchestre et la réalité de la vie professionnelle dans une telle collectivité. Dans la formation musicale, l'individu est privilégié dans sa singularité artistique, mais rien n'est dit de ceux qui ne pourront vivre de cette individualité.

24 Les étudiants qui parviendront à entrer dans un orchestre devront néanmoins passer de l'individualité de leur formation à la collectivité de leur vie professionnelle et trouver à insérer la première dans la se-

conde : le principe de réalité va ici venir s'opposer à la mythologie de l'artiste. En effet, s'il est un ensemble musical et culturel, un orchestre n'en fonctionne pas moins comme une entreprise, comprenant de nombreux salariés et dont la nomenclature est hiérarchisée jusqu'au poste le plus spécifique, tant « factuellement » que symboliquement.

25 L'orchestre répond à une véritable complexité hiérarchique, variable selon le poste et l'instrument que l'on envisage, et qui va venir mettre à mal l'unicité idéologique des instrumentistes. La toute première hiérarchie est factuelle, puisqu'elle apparaît dans les statuts de l'orchestre, et est avant tout une hiérarchie de fonction. Au sommet de cette hiérarchie se situe le violon supersoliste[17], puis les solistes de pupitre (dans l'ordre décroissant : cordes, bois, cuivres, percussions) et enfin les pupitres eux-mêmes. La hiérarchie des solistes est importante puisque les cordes ne comptent qu'un soliste par famille d'instrument, tandis que les vents sont tous plus ou moins solistes de leur partie[18]. Le violoniste tuttiste subit donc une hiérarchie bien plus grande, liée à une absence d'initiative artistique, que le cor solo ou la deuxième clarinette.

26 Cette hiérarchie de fonction est aussi une hiérarchie salariale divisée en quatre catégories : la catégorie A, constituée des solistes de chaque pupitre ; la catégorie B, constituée des seconds de chaque pupitre et de quelques troisièmes qui jouent d'un instrument annexe (tels qu'un deuxième trombone jouant d'un trombone basse par exemple) ; la catégorie C, constituée des troisièmes solos de chaque famille de cordes, des deuxièmes chefs d'attaque des seconds violons, des deuxièmes et quatrième cors, et des percussions (à l'exception du timbalier solo classé catégorie A et du second timbalier classé catégorie B) ; la catégorie D enfin, constituée de tous les autres instrumentistes. À titre d'exemple[19], en 1989, un instrumentiste de catégorie A de l'Orchestre National de France gagnait 3 344,27 euros par mois, tandis qu'un musicien de la catégorie D gagnait 2 710,24 euros par mois. La hiérarchie de fonction est aussi une hiérarchie salariale qui n'est pas anodine dans la reconnaissance individuelle perçue par l'instrumentiste.

27 Notons enfin que cette hiérarchie est aussi une hiérarchie de l'exposition : le soliste est bien plus identifiable que ne l'est le tuttiste. Si les

cordes sont les plus nombreuses sur scène, les bois ou les cuivres tranchent visuellement et auditivement selon les oeuvres bien davantage dans leur individualité.

28 La hiérarchie par pupitres est un autre type d'agencement hiérarchique symbolique qui recouvre des réalités différentes. Schématiquement les cordes occuperaient le haut de cette hiérarchie, suivies des bois, des cuivres puis des percussions. Cette hiérarchie est complexe puisqu'elle croise une hiérarchie de prestige et une hiérarchie sociale. Il y a ainsi, semble-t-il, une corrélation entre le prestige social d'un instrument, sa tessiture, sa disposition dans l'orchestre et l'origine sociale de ses praticiens : plus l'instrument est noble, sa tessiture haute, plus il est près du chef d'orchestre et du public, et plus ses ressortissants sont issus des classes sociales les plus élevées. Ces divisions hiérarchiques correspondent en réalité à deux types d'orchestre : le quatuor, composé des cordes [20], les instruments les plus « nobles » et dont le répertoire concertant et de musique de chambre est le plus important, et l'harmonie [21], composée des bois et des cuivres, ces derniers étant traditionnellement populaires et l'apanage notamment des villes minières.

29 Ainsi, si l'on croise les données de la profession du père et de l'instrument joué, nous pouvons constater que les pupitres correspondant à ces divisions sont relativement homogènes. Si l'on considère les données du C.N.S.M.D. de Paris sur l'origine sociale de sept cent sept élèves entre 1950 et 1975 [22], nous pouvons constater que plus on s'éloigne du devant de la scène, du regard du public, moins les instrumentistes sont issus de catégories sociales élevées. À titre d'exemple, notons que près de 40 % des cordes sont issues de la catégorie « cadres et professions intellectuelles supérieures » contre 28 % des bois et 15,5 % des cuivres. Parallèlement, les bois qui occupent une disposition centrale dans l'orchestre sont majoritairement issus des catégories « cadres et professions intellectuelles supérieures » mais aussi des catégories « employés et ouvriers », tandis que les cuivres, au fond de l'orchestre, sont majoritairement issus de la catégorie « ouvrier » [23].

30 La disposition spatiale de l'orchestre prend ici un sens tout particulier et marque l'interaction entre le musical et le social. Cette disposition répond en effet à l'origine à la physique du son et à l'équilibre des

sonorités : les cuivres ne peuvent pas être disposés sur le devant de la scène car leur son puissant couvrirait celui des autres instruments. Il y a donc une réelle nécessité sonore à ce que les violonistes par exemple, certes plus nombreux mais au son moins puissant, soient disposés sur le devant de la scène, pour que le public puisse les entendre. Or ce qui était nécessité musicale est devenue hiérarchie sociale : plus un instrument est visible sur scène et plus il recrute ses praticiens dans les catégories sociales les plus élevées.

31 En outre cette disposition permet l'expression des oppositions de pupitres : ainsi, quand un instrumentiste à vent fait une erreur, les cordes peuvent se retourner et marquer publiquement l'instrumentiste par ce geste. Toutefois, les cuivres ne sont pas en reste, puisqu'ils ont la possibilité de gêner les cordes, situées devant eux, en jouant très fort par exemple. Cette réalité hiérarchique est intéressante pour notre propos dans la mesure où elle révèle une réalité professionnelle dans la collectivité qui n'a pas été envisagée par les instrumentistes et qu'ils intègrent plus ou moins bien : le passage de l'individuel au collectif se révèle aussi dans la hiérarchisation de l'orchestre qui accorde une reconnaissance symbolique et factuelle différentielle selon le poste occupé. Le jeu collectif, dans ses aspects musicaux mais aussi humains, est un jeu particulier qui n'a que fort peu à voir avec les relations que peut entretenir un soliste concertant avec l'orchestre qui l'accompagne.

32 L'orchestre est en outre une personnalité collective pour laquelle la notion même d'individualité n'a aucun sens : le son créé et travaillé par l'instrumentiste si longtemps est désormais transféré à l'orchestre. Les instrumentistes doivent se fondre et unifier leur son pour créer celui de l'orchestre, sous la direction du chef, véritable personnalité artistique de l'ensemble. Le passage de l'individualité à la collectivité n'est pas toujours aisé : jouer dans un orchestre, s'adapter au pupitre et au jeu des autres est un véritable métier que les instrumentistes n'ont souvent pas véritablement appris. En outre, la reconnaissance ne pourra plus être individuelle mais bel et bien collective, à travers la reconnaissance de l'orchestre.

33 En plus d'être une réalité musicale, la personnalité collective est une réalité sociale : les instrumentistes ne sont plus individualisés, mais cités sous le terme générique d'*orchestre*. On va ainsi écouter tel ou

tel orchestre dirigé par tel chef ou jouant avec tel soliste, ces deux derniers étant eux individualisés, nommés par leur nom et leur prénom. L'orchestre est alors traité dans son ensemble, comme l'instrument du chef d'orchestre, le vrai soliste du concert. La réalité du collectif et la disparition de l'individualité musicale prennent ici corps dans l'univers social et musical.

34 Le travail collectif n'en est pas moins une réalité propre à l'orchestre : c'est le cas dans de nombreuses autres professions. Toutefois, l'interprétation d'une œuvre ne peut être réalisée mécaniquement par les instrumentistes et c'est là une spécificité du musical : elle requiert un minimum d'investissement de chacun dans sa participation à l'ensemble. Les instrumentistes, souvent très nombreux, sont contraints de travailler réellement ensemble, simultanément, et ce, quotidiennement. Or la collaboration, qui peut confiner à la cohabitation lors des tournées, ne se vit pas toujours aisément pour des acteurs formés à la plus complète individualité, en accord avec la singularité que requiert la représentation sociale de l'artiste. Ce collectif entraîne ainsi la disparition de l'individualité musicale, qui éloigne ces instrumentistes de la représentation romantique de l'artiste. Il leur faut alors adapter le désir d'une carrière individuelle à la réalité d'une carrière collective. Or la formation et l'ambition solistiques ne disparaissent pas toujours aisément et il semble que plus l'instrument joué dispose d'un répertoire concertant, donc permet le projet d'une carrière individuelle, plus la transition peut s'avérer difficile. Le poste occupé dans l'orchestre peut alors jouer un grand rôle dans la reconnaissance et l'estime de soi : être chef de pupitre, donc soliste de sa partie, peut rapprocher de l'idée de soliste ; être dans les premiers violons plutôt que dans les seconds permet de jouer les voix thématiques plus souvent, donc d'avoir un rôle davantage concertant. Il s'agit de préserver l'illusion solistique en obtenant les meilleures places, les plus visibles et les plus proches du chef d'orchestre. A la perte de l'individualité musicale est lié l'anonymat : le nom, l'un des symboles de l'artiste (qui renvoie à la problématique de la signature dans le domaine pictural, par exemple) ne sera jamais connu ; les chefs d'orchestre eux-mêmes pour la plupart ne connaissent et ne connaîtront pas le nom des instrumentistes de l'orchestre. La notoriété de ces derniers, autrement dit une forme de leur reconnaissance sociale, ne dépassera pas le cadre de leurs pairs, au mieux du monde musical. Ce bouleversement

de la reconnaissance sociale de l'individuel au collectif peut être générateur d'une forme de malaise, si ce n'est de souffrance.

35 L'habitus de l'orchestre n'est ainsi pas toujours facile à intégrer pour ces instrumentistes formés dans la plus complète individualisation de leur personnalité artistique. Ils ont imaginé pour la plupart une carrière individuelle, *sur leur nom* selon la formule consacrée, nom qui leur fournirait des contrats et appellerait le public à venir les écouter. Alors qu'ils ont été individualité artistique tout au long de leurs études, ils deviennent collectivité dans leur vie professionnelle.

36 Notons enfin que pour être un ensemble artistique, l'orchestre n'en est pas moins une entreprise dont le fonctionnement est souvent bureaucratique. Pour qu'il puisse opérer correctement, une routine est mise en place et donne lieu à une spécialisation des tâches, dont l'exemple extrême est la spécialisation poussée de certains postes dans l'orchestre. Si le fait de travailler dans une entreprise donne une légitimité professionnelle, elle n'en éloigne pas moins nos instrumentistes de la représentation romantique de l'artiste, comme le souligne Philippe Coulangeon :

> « La figure du musicien d'orchestre, telle qu'elle est construite par les représentations internes au monde musical et par les thèmes dominants de la littérature qui lui est consacrée, correspond en définitive assez nettement au type idéal de l'"intégration laborieuse" défini par Serge Paugam, qui conjugue un haut degré de stabilité de l'emploi et une forte insatisfaction dans le travail, typique du salariat d'exécution de la fonction publique ou des grandes entreprises offrant aux individus, du fait notamment de la présence syndicale, un ensemble de droits et de protections qui compensent la pénibilité ou le manque d'intérêt du travail. Dans le cas qui nous intéresse, l'expérience malheureuse du travail, qui affecte des emplois hautement qualifiés, provient davantage de sa routinisation, de sa distance à l'image romantique de la vie d'artiste. »[24]

37 Ce dernier point, la routinisation, est inséparable de la constitution d'une profession. Toutefois, ici encore, la réalité musicale se heurte à une représentation sociale mythique : le passage au collectif implique une routine qui permette au groupe de fonctionner mais qui n'appartient pas à l'idéologie de la formation qu'ont reçue les instrumentistes. Une partie non négligeable du manque d'intérêt au travail vient

de la représentation de la profession d'orchestre, mais aussi de la formation qu'ont reçue les instrumentistes et qui a durablement marqué leur inconscient collectif. C'est notamment le cas des cordes qui n'ont, pour la plupart, envisagé le métier d'orchestre que tardivement, après avoir dû renoncer plus ou moins consciemment à une carrière solistique.

38 Le décalage entre représentation et réalité professionnelle trouve une autre expression dans le fonctionnement bureaucratique de l'orchestre. En premier lieu, ce décalage s'exprime dans la disparition de la liberté artistique de l'instrumentiste. Les tâches étant fortement spécialisées, il n'a plus de vue d'ensemble : répondant à la définition de l'organisation mécanique définie par Michel Crozier, l'administration d'un orchestre répond à un organigramme complet et rigide, définissant précisément les tâches de chacun et limitant la communication entre les divers agents qui exécutent des tâches routinières. Les marges de liberté sont ainsi très minces et le sont davantage encore pour les instrumentistes d'orchestre. Plus significatif, les instrumentistes ne décident plus de leur répertoire ou de leur interprétation, et ne sont jamais consultés à leur propos : en accord avec le directeur musical (souvent le chef d'orchestre titulaire), l'administration décide de la programmation musicale, des lieux des concerts, du nombre de répétitions et de représentations. Le chef décide quant à lui de l'orientation artistique à donner à une œuvre, de l'interprétation générale qui en sera donnée. De la même façon, les instrumentistes ne font pas le choix de leur chef, qui sera pourtant le garant de la réputation et de la reconnaissance de l'orchestre. Ce fait hautement symbolique compte parfois pour beaucoup dans l'amertume des instrumentistes d'orchestre : la problématique économique de l'administration est bien différente de celle, artistique, des instrumentistes. Il en va pourtant d'une consécration réciproque : le chef d'orchestre est celui dont on retiendra le nom, et grâce auquel on jugera l'orchestre et sa prestation. Plus le chef est compétent et renommé, plus il consacre l'orchestre, et de la même façon, plus l'orchestre est reconnu, plus le prestige du chef qui le dirige est rehaussé. Le service rendu est réciproque, si l'on peut dire, mais on imagine la difficulté dès lors que le chef n'est pas reconnu ou jugé insuffisamment compétent par l'orchestre.

39 Le passage de l'individuel au collectif, que ce soit dans la carrière ou dans les représentations endogènes, n'est donc pas chose aisée pour les instrumentistes d'orchestre : la formation qu'ils ont reçue et l'idéologie romantique qui y est sous-jacente sont des facteurs de difficultés supplémentaires dans l'adaptation au sein d'une entreprise culturelle et dans l'exercice d'une activité qui est, somme toute, un véritable métier. Une étude plus poussée de cette profession permettrait de mettre en exergue ses particularités liées notamment à la spécificité du fait musical et de prévenir en amont l'inadéquation entre individualité artistique et collectivité musicale.

BECKER (Howard S.), *Les mondes de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 2006.

BOURDIEU (Pierre), *La Noblesse d'État*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

COULANGEON (Philippe), *Les musiciens interprètes en France – Portrait d'une profession*, Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture/La Documentation Française, Paris, 2004.

DUPUIS (Xavier), *Les musiciens professionnels d'orchestre – Étude d'une profession artistique*, Ministère de la Culture et de la Francophonie – Département des Études et de la Prospective, Paris, 1996.

FAUQUET (Joël-Marie) et HENNION (Antoine), *La grandeur de Bach – L'amour de la musique en France au* XIX^{ème} *siècle*, Éditions Fayard, Paris, 2000.

GREEN (Anne-Marie), « La place de l'œuvre dans le mythe du génie musical », in JIMENEZ (Marc) (dir.), *L'œuvre d'art aujourd'hui – Séminaire Interarts* 2000-2001, Éditions Klincksieck, Paris, 2002.

HEINICH (Nathalie), *La gloire de Van Gogh – Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris, 1991.

LEHMANN (Bernard), « L'envers de l'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, Éditions du Seuil, Paris, décembre 1995.

LEHMANN (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats – ethnographie des formations symphoniques*, Éditions La Découverte, Paris, 2002.

Ministère de la Culture et de la Francophonie, *Les musiciens d'orchestre professionnels*, Bulletin du Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction de l'Administration Générale, n°103/mars 1994.

REY (Alain), « Le nom d'artiste », *Romantisme*, n°55, vol.17, 1987.

WILLENER (Alfred), *La pyramide symphonique – Exécuter, créer ? Une sociologie des instrumentistes d'orchestre*, Éditions Seismo, Zurich, 1997.

WILLENER (Alfred), Les instrumentistes d'orchestre symphonique – Variations

diaboliques, Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.

---

1 JANIN (Jules), *L'Argent*, n°1, février 1831. Cité par REY (Alain), « Le nom d'artiste », *Romantisme*, n°55, vol.17, 1987, p.13.

2 Selon l'expression de Paul Ricoeur. In RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1985. Cité par HEINICH (Nathalie), *La gloire de Van Gogh – Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p.44.

3 Cf. VAN HOUTEN (Kees) et KASBERGEN (Marinus), *Bach et le nombre*, Éditions Mardaga, Paris, 1995.

4 In GREEN (Anne-Marie), « La place de l'œuvre dans le mythe du génie musical », in JIMENEZ (Marc) (dir.), *L'œuvre d'art aujourd'hui – Séminaire Interarts 2000-2001*, Éditions Klincksieck, Paris, 2002.

5 FAUQUET (Joël-Marie) et HENNION (Antoine), *La grandeur de Bach – L'amour de la musique en France au* XIX^{ème} *siècle*, Éditions Fayard, Paris, 2000, p.98.

6 Le syndrome de Marfan est une maladie génétique rare qui provoque notamment une hyperlaxité ligamentaire.

7 Un orchestre est divisé en pupitres, c'est-à-dire en catégories d'instruments (pupitre des violons, des altos, des flûtes, etc.). Au sein du pupitre des violons, on compte schématiquement deux types d'instrumentistes : les solistes (qui jouent seuls leur partition) et les tuttistes, qui jouent la même.

8 BECKER (Howard S.), *Les mondes de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 2006, p.100.

9 Conservatoire à Rayonnement Départemental.

10 Conservatoire à Rayonnement Régional.

11 Au nombre de deux : l'un à Paris et l'autre à Lyon.

12 Notons ainsi que le C.N.S.M.D. délivre un diplôme, parallèlement au doctorat dans le cadre de la réforme L.M.D., dont le titre est particulièrement évocateur : le *Diplôme d'artiste*.

13 Jean Prévost cité par PEYREFITTE (Alain), *Rue d'Ulm, Chroniques de la vie normalienne*, Paris, Editions Flammarion, 1963, p.316. Cité par BOURDIEU (Pierre), *La Noblesse d'État*, Éditions de Minuit, Paris, 1989, p.160.

14 Notons que le deuxième cycle du Conservatoire prépare aux concours internationaux en soliste.

15 Violoniste cité par Xavier Dupuis, *Les musiciens professionnels d'orchestre – Étude d'une profession artistique*, Ministère de la Culture et de la Francophonie – Département des Études et de la Prospective, Paris, 1996, p.79.

16 Ministère de la Culture et de la Francophonie, *Les musiciens d'orchestre professionnels*, Bulletin du Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Direction de l'Administration Générale, n°103/mars 1994, pp.3-4.

17 Selon les œuvres, il est le seul instrumentiste pouvant avoir le statut de soliste concertant.

18 Dans les pupitres des cors, par exemple, il n'y a en effet qu'un seul cor solo, un seul deuxième et un seul troisième, là où les violonistes peuvent être vingt en tant que seconds violons.

19 Exemple cité par Bernard Lehmann, dans son article « L'envers de l'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, Éditions du Seuil, Paris, décembre 1995.

20 Les « cordes » sont constituées des violons, des altos, des violoncelles et des contrebasses.

21 L'harmonie est constituée des instruments de bois (flûtes, clarinettes, hautbois, bassons) et de cuivre (tuba, trompettes, trombones, cors).

22 Source de ces données : LEHMANN (Bernard), « L'envers de l'harmonie », *op. cit.*, p.10. Les données plus récentes sur l'origine sociale des élèves du Conservatoire sont difficilement accessibles, puisqu'elles appartiennent justement aujourd'hui encore au C.N.S.M.D. Néanmoins les instrumentistes professionnels des principaux orchestres permanents étant majoritairement issus du C.N.S.M.D., ces chiffres nous renseignent sur leurs origines socio-professionnelles.

23 Notons ici que la plupart des percussionnistes sont issus de la catégorie « cadres et professions intellectuelles supérieures », alors même qu'ils sont les plus au fond de l'orchestre. Ceci est probablement dû au fait que nombre d'entre eux sont d'anciens pianistes et que le piano a une très haute valeur distinctive, à l'instar du violon.

24 22 COULANGEON (Philippe), *Les musiciens interprètes en France – Portrait d'une profession*, Département des Études et de la Prospective, Ministère de la Culture/La Documentation Française, Paris, 2004, p.174.

Pauline Adenot
Docteur en Musicologie et doctorante en Sociologie, LASA - EA 3189 - UFC