

L'envers de l'harmonie

Monsieur Bernard Lehmann

Citer ce document / Cite this document :

Lehmann Bernard. L'envers de l'harmonie. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 110, décembre 1995. Musique et musiciens. pp. 3-21;

doi : 10.3406/arss.1995.3158

http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1995_num_110_1_3158

Document généré le 12/05/2016

Zusammenfassung

Die Kehrseite der Harmonie

In Anbetracht des gewöhnlich nachdrücklich bekundeten Willens der Orchester nach einem Außenbild der Einheit und Harmonie, ist das Ziel dieses Artikels, ihre trennenden Aspekte herauszustellen. Zunächst schon die objektiven Spaltungen und Hierarchien im Bereich der Instrumente, wie sie bei jeder öffentlichen Veranstaltung erkennbar sind und durch die sozial unterschiedliche Herkunft der Musiker weiter betont werden. Im weiteren versucht die vorliegende Arbeit aufzuzeigen, wie diese sozialen Spaltungen und Hierarchien von den Musikern selbst erlebt und täglich reaktualisiert werden und in grundlegender Weise die Interaktionen zwischen Dirigenten und den Musikern und damit die Interpretation bestimmen.

Abstract

The flip-side of harmony

Contrary to the desire of orchestras to put on a public front of unity and harmony, the aim of the present article is to give an account of their divisions : First of all the objective divisions and hierarchies among the different instruments, those differences that can be seen on every public occasion and which corroborate the socially differentiated origins of the musicians. Secondly, the study endeavors to show that these social divisions and hierarchies are experienced and re-actualized by the players, and that they are at the root of the interactions between conductors and instrumentalists and, consequently, of the interpretation.

Résumé

L'envers de l'harmonie

Par rapport à la volonté affichée des orchestres de donner d'eux-mêmes une image d'union et d'harmonie, le but de cet article est de rendre compte de ses divisions : divisions et hiérarchies instrumentales objectives tout d'abord, de celles qui se laissent voir durant toutes ses manifestations publiques et que corroborent les origines socialement différenciées des musiciens. Ensuite, ce travail s'efforce de montrer que ces divisions et hiérarchies sociales sont vécues et actualisées quotidiennement par les musiciens et qu'elles sont au principe des interactions entre les chefs et les instrumentistes et, partant, de l'interprétation.

Bernard Lehmann

L'ENVERS

DE L'HARMONIE

DANS DES CONCERTS de musique symphonique, tout dans le spectacle, qu'il s'agisse des musiciens ou du public, semble fait pour donner une image d'harmonie. Les instrumentistes pénètrent peu à peu sur le plateau, tous ont un même habit noir, les hommes en frac à queue-de-pie, les femmes en robe de soirée, tous ont une place déterminée, les vents d'un côté, les cordes de l'autre, tous se lèvent quand on le leur demande et s'asseyent quand il le faut. Le public également, dès qu'il pénètre dans la salle, semble laisser de côté toute velléité de différenciation. Désormais ce qui importe c'est l'écoute attentive et religieuse de l'orchestre et pour cela il existe certaines proscriptions dont le public doit tenir compte. Tout bruit est proscrit et le recueillement est de rigueur. Toute interférence pouvant anéantir l'état cathartique du voisin est sanctionnée par des regards lourds de reproches ou des rappels à l'ordre. Ainsi chaque spectateur est généralement considéré comme sacré par ses voisins. La salle de concert (côté parterre) est alors un espace collectif de repli sur soi. Il y est tacitement interdit de tousser (sauf entre les mouvements), de lire le journal, de manger, de parler, d'arriver en retard (l'heure de fermeture des portes est précise et souvent mentionnée au dos des billets).

Du début à la fin de la prestation tout est ordonné, programmé, ritualisé de façon à ne donner prise à aucune autre représentation que celle que l'orchestre donne de lui-même. Cette harmonie sociale théâtralisée dissimule de multiples hiérarchies, de multiples divisions que nous allons à présent analyser.



L'ORCHESTRE

Le type d'orchestre que nous étudions est composé de quatre familles instrumentales : les cordes, les bois, les

cuivres¹ et les percussions. Les trois premières comprennent chacune au minimum quatre instruments² : les violons, altos, violoncelles et contrebasses pour les cordes ; les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons pour les bois ; les cors, trompettes, trombones et tubas pour les cuivres. Les percussions se fragmentent en une multiplicité d'instruments allant de la timbale au xylophone, vibraphone, glockenspiel, cymbales, caisse-claire, tambours, tams, grosse-caisse, le triangle, jeux de bouteilles, sirènes, etc.

Selon leur degré d'exposition musicale, les instrumentistes sont scindés en deux catégories : les solistes (l'ensemble des vents, les percussions et les porteurs de ce titre au sein des cordes) et les tuttistes regroupant la quasi-totalité des cordes.

L'orchestre symphonique dit de plateau, par opposition à l'orchestre de fosse que l'on trouve à l'opéra, c'est aussi, du point de vue du spectateur, une répartition rationnelle dans l'espace (cf. figure 4). Celui-ci peut se subdiviser en trois parties : le devant occupé par les cordes, le centre occupé par les bois, le fond par les cuivres et percussions ; ces dernières, selon la taille de la salle et celle de la formation retenue, peuvent se trouver sur les côtés. Une autre division de l'espace orchestral est celle qui scinde, mais de manière moins nette, l'orchestre en deux parties latérales : du côté gauche, les instruments aigus et, du côté droit, les graves. Il y a enfin les recoins dans lesquels sont insérés des instruments plus ou moins présents selon les œuvres, tels que le piano (à condition bien entendu qu'il ne figure que comme instrument d'orchestre) et la harpe : on y trouve également

1 – Les bois et les cuivres sont souvent regroupés ensemble dans la famille des vents. Au sein d'un orchestre on appelle petite harmonie l'ensemble que forment les bois ; l'harmonie inclura quant à elle l'ensemble des instruments à vent.

2 – Il va de soi que toutes ces familles comprennent plus d'instruments. Par exemple la clarinette basse, le hautbois d'amour pour les bois ; la trompette à palettes, le trombone basse pour les cuivres.

des accessoires de percussion et des instruments relativement atypiques pour ce genre de formations (mandolines, accordéons, etc.) Le chef, enfin, est situé à la frontière public-orchestre; surélevé sur une estrade il doit pouvoir contrôler tout ce qui se passe sur le plateau et être perceptible par tous les musiciens et du même coup par l'ensemble des spectateurs.



LA SALLE

La salle de concert est composée de deux parties qui se font face : le plateau et le public. Les spectateurs dirigent leur regard vers un groupe d'exécutants corporellement orientés de façon à être vus des premiers. Si l'on prend pour modèle la salle Pleyel, nous remarquons une salle à deux dimensions : une dimension horizontale allant des derniers des musiciens, placés au fond, au mur situé dans le dos des derniers spectateurs. Entre ces deux groupes, le début du plateau fait office de frontière. De part et d'autre, plus on recule plus on s'élève; vue de côté la salle présente un aspect de concavité. Une dimension verticale enfin : sur l'espace public sont superposés, au tiers arrière, deux balcons permettant d'entasser encore bon nombre de spectateurs, ces tribunes sont également surélevées.

Cette progression, qui va de la frontière du plateau vers le fond de l'espace des spectateurs, tout autant que celle qui va du rez-de-chaussée vers les premiers et seconds balcons, correspond à une progression de la visibilité.

Cette répartition de l'espace recoupe une hiérarchie des tarifs³ ajustée à une hiérarchie des regards. Plus on s'éloigne de la scène et plus les prix baissent, plus les prix baissent et plus le public est spatialement élevé et plus la vision de l'orchestre devient globale. À cela, il faut adjoindre une hypothèse : plus on recule dans l'espace et plus le capital économique des spectateurs est censé diminuer⁴. Comme indice nous avons déjà relevé les tarifs mais nous avons également observé les tenues portées, les paroles échangées entre les mouvements, les lectures affichées, etc. Ces éléments vont nous permettre d'évaluer certaines différences sociales variant selon l'emplacement choisi par les spectateurs dans la salle, tout autant qu'ils nous permettront d'observer le rapport différencié que les auditeurs entretiennent avec ce type de spectacle. Ce qui est dit ici vaut surtout pour les concerts donnant de la musique des XVIII^e et XIX^e siècles, la musique contemporaine obéissant à de tout autres règles⁵.

Aux premiers rangs se mettent encore fréquemment en valeur des femmes parées de robes de taffetas cris-

sant, d'organza, ou vêtues de tailleurs sobres ou austères dont la coupe ne trompe pas; on y respire aussi des fragrances rares⁶ subtilement atomisées. Quelques-unes (plus rarement les messieurs qui prendraient un maintien moins extraverti) n'hésitent pas, avant de s'asseoir, à tourner le dos au plateau, cherchant d'un œil vague mais travaillé une figure de connaissance qui pourrait poindre de la confusion mêlée des spectateurs, œil qui scrute tout en se sachant certainement scruté. L'espace que l'on trouve au-devant du plateau est un espace où l'on vient encore autant pour voir que pour être vu. De là, on ne peut guère entendre que l'équivalence de ce que l'on voit : une masse aveuglante et acoustiquement imposante de cordes. Le son étant émis de trop près ne permet pas de distinguer certaines nuances dans la globalité orchestrale, il arrive comme écrasé. Dans ces parages, les conversations tournent souvent autour de la tenue : les chaussettes descendues d'un altiste de l'Orchestre de Paris, la tenue jugée extravagante et tape-à-l'œil d'une jeune cantatrice espagnole, un violoniste qui énerve l'une de nos voisines à force de remuer.

Au milieu, environ au deuxième tiers, on trouve pêle-mêle des jeunes gens aux allures de bonnes familles : jeunes hommes en blaser rigoureusement ceint et jeunes femmes aux cheveux raides et soignés maintenus par le fameux serre-tête de velours noir moiré⁷. L'imper grège

3 - Le programme des concerts de l'Orchestre de Paris à la salle Pleyel présente cinq catégories de tarifs : la première catégorie, appelée l'orchestre, à 210 francs; la seconde catégorie, correspondant au parterre et au premier balcon, à 140 francs; les troisième et quatrième catégories, correspondant respectivement à l'avant ou à l'arrière du second balcon, sont à 88 et 50 francs, la dernière catégorie, dont les tarifs ne figurent pas, correspond aux recoins collés directement et latéralement à la scène. Tarifs relevés dans le programme de l'année 1990-1991.

4 - On ajoutera que, comme dans toutes les salles de concert, les « amateurs éclairés » localisent des endroits de la salle où l'acoustique est prétendument la meilleure. On peut supposer que de tels spectateurs se caractérisent par la possession d'un capital plus culturel qu'économique.

5 - Il n'existe pas de statistiques sur la fréquentation des salles de concert parisiennes, et encore moins de données sur la distribution spatiale du public dans ces salles. À propos de la différence entre les publics de la musique contemporaine et ceux de musique plus traditionnelle, cf. P.-M. Menger, « L'Oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine », *Revue française de sociologie*, 1986, 27, n° 3, p. 445-479.

6 - Par exemple des parfums d'artisans tels que l'Artisan parfumeur Jean Laporte qui supposent une certaine connaissance de la parfumerie et du monde de la mode; Guerlain qui (ayant sur Paris l'exclusivité de sa diffusion) suppose une certaine aisance mondaine et corporelle pour affronter l'espace fermé d'une boutique et le regard évaluateur des vendeuses, quand à l'autre pôle on trouverait davantage de marques de haute couture : parfums populaires aux fragrances amples et capiteuses comme les « fameux » *Opium* et *Poison*.

7 - « Règle d'or de la tenue bourgeoise : même décontractée, elle permet de sortir ou de recevoir sans avoir à se changer. » - La vesture

y est souvent d'usage pour un sexe comme pour l'autre. Dans cet espace on trouve également nombre d'abonnés assis sempiternellement aux mêmes places, qui se cherchent et s'attendent en commentant pleins de lassitude le programme à venir. Certains anciens s'y retrouvent hebdomadairement et l'on pratique encore le baisemain avec celles que l'on a pris, au fil du temps, l'habitude de côtoyer les soirs de concert. Dans cet espace, on aperçoit également des jeunes en blue-jeans (très peu délavés) et en pull shetland, un journal à la main, semblant passer ici comme on passe à l'épicerie. D'autres, enfin, plus affairés sont venus directement du travail avec leur mallette. Par opposition aux devants de la salle, c'est ici la zone des discours savants ou demi-savants, on y entend fuser les remarques qui se veulent acerbes, les formes convenues et habituelles de mécontentement, des critiques formulées dans les termes appropriés : « il teutonise », « les cordes ne sont pas ensemble », « quel effet de *rubato* ridicule ! ». D'autres sont plus techniciens : ils arrivent avec la partition au format de poche Eulenburg, il nous est même arrivé de voir un spectateur contrôler le *tempo* à l'aide d'un métronome lumineux.

Dans les hauteurs, on trouve un public « moins bien mis » ; il a généralement les allures de la quotidienneté petite-bourgeoise, on s'y retrouve entre amis, on évoque ceux qui ne sont pas venus, les aventures arrivées à chacun. Il reste aussi les strapontins latéraux situés aux avant-postes qui mêlent pour une somme modique les démunis, qui n'en demandaient certainement pas tant, aux « beaux » parfumés. Cet espace est celui où le voir semble prédominer sur l'écoute (c'est aussi le lieu où l'on bavarde le plus pendant les concerts). À ce titre, on remarque souvent, environ une minute avant le début du concert, au moment où les lumières s'éteignent, que nombre de spectateurs occupant ces places migrent vers des fauteuils inoccupés et plus avantageux : « Viens il y a deux places en bas, on verra mieux. » Ces conquêtes spatiales semblent préoccuper beaucoup de spectateurs qui les localisent souvent bien avant le concert, soit en s'y installant d'office quitte à prendre le risque d'en être délogés, soit en espérant à voix haute que la place visée ne sera pas prise entre-temps par son locataire ou un concurrent. La logique qui semble être ici sous-jacente est celle d'en avoir pour son argent : « plein la vue et les oreilles ».

Il y a enfin les recoins des pauvres, les places dites aveugles et dont l'acoustique peut être parfois « déplorable » (réverbération des graves contre la soupente). Ces places exigent toutes sortes de contorsions, autour d'une colonne brisant la vue au Châtelet ou contorsions latérales à l'Opéra Bastille. Ces espaces nécessitent donc une

certaine endurance physique et ils sont, à ce titre, situés généralement aux confins de la salle tout comme les musiciens dont les instruments sont les plus connotés corporellement le sont au sein de l'espace propre de l'orchestre.

À cet espace hiérarchisé du public correspond une hiérarchisation semblable de l'orchestre qui la reflète. Le plateau va également en progressant vers les hauteurs à mesure que l'on s'éloigne du public. On s'élève ainsi des cordes, situées aux premiers rangs, aux percussions placées, comme nous l'avons vu, dans les confins. Chaque famille instrumentale est surélevée, au moyen d'une estrade, par rapport au groupe qui la précède. Cette progression épouse la hiérarchie des familles instrumentales et, partant, sociale : les cuivres, les instruments les moins cotés sur le marché de la musique classique et les plus populaires, sont aussi les instruments les plus éloignés.

La salle de concert a donc une structure en miroir, miroir social qui s'ignore, la structure sociale supposée du public reflète la structure sociale de l'orchestre : l'orchestre – au sens de l'espace réservé au public – faisant face aux cordes et, plus en deçà, le parterre surélevé ainsi que les balcons reflétant l'élévation artificielle des vents.

Dans les dix premiers rangs de la salle Pleyel ainsi qu'au Théâtre municipal de Paris (Châtelet), les vents ne sont pratiquement pas visibles du public, tout se passe comme s'ils ne devaient exister que par les sons. *A contrario*, les cordes en imposent par leur masse en occupant toute la largeur du plateau.

C'est seulement à mesure que l'on recule dans la salle que l'orchestre se dessine progressivement dans sa totalité, que toutes ses composantes se donnent à voir. Plus le prix des places baisse plus les instruments les moins valorisés deviennent visibles. Tout se passe comme si, selon une logique socialement différenciée de la distance à la nécessité qui trouve dans le concert une déclinaison, plus le prix est élevé moins il est donné à voir et à entendre et meilleur (instrumentalement et socialement) est ce que l'on voit et entend et inversement. Les deux pôles de spectateurs spatialement les plus éloignés expriment deux modalités extrêmes de rapport à la nécessité.

bourgeoise est opposée à l'habit noble et à l'uniforme. Ces deux derniers ont en commun d'être visibles, directement repérables et significatifs sur la scène sociale. Ils permettaient facilement la lecture de l'état ou de la qualité des personnes qui les portaient ». B. Le Witta, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1988, p. 71 et p. 68. Cet auteur nous permet de reconstituer une liste des attributs vestimentaires de la bourgeoisie catholique et ancienne : catogans de velours noirs, veste bleu marine, jupe droite, kilt, gilet, tailleur tweed ou drap de laine, jupe plissée, chemisier, pull-over en cachemire ou shetland, mocassins, escarpins, foulards, sac en bandoulière, veste autrichienne.

Une exception qui corroborerait ces hypothèses est l'exemple particulier que représente la fosse de l'Opéra de Paris (salle Garnier). Celle-ci, plus profonde que la hauteur d'un homme, dissimule les musiciens de l'orchestre chargés d'accompagner le spectacle qui se déroule sur le plateau. Ici les instrumentistes sont relégués à un second plan en tant qu'accompagnateurs. S'ils font partie du spectacle auditif ils se trouvent exclus des regards, sinon de ceux provenant des hauteurs. Or il se trouve que l'orchestre modifie sa répartition spatiale : les quatre pupitres de cuivres sont placés derrière les violoncelles, à l'emplacement imparti traditionnellement aux contrebasses (cf. figure 5). Tout se passe comme si, lorsque les regards n'ont pas ou peu de prise, la disposition spatiale des musiciens était indifférente.



LES RITUELS

Les concerts sont traversés de gestes et de mouvements habituels – extra-musicaux – que, dans le sens commun, l'on qualifierait volontiers de rituels. On ne les interroge pas⁸ tant ils font partie de ce type de spectacle. Il nous a paru du plus grand intérêt de poser notre regard sur ce banal, sur ce quotidien qui se répète sans jamais soulever la moindre interrogation. Ainsi ces rites (protocole d'entrée sur le plateau, serremments de mains différenciés, levée de l'orchestre, salutations au public, etc.) nous les traiterons comme des rites de séparation, comme un langage symbolique subsumant une classification hiérarchique des composantes de l'orchestre.

Le rituel de séparation distingue de l'ensemble des musiciens le groupe formé par les solistes et le chef d'orchestre lors de leur arrivée et de leur sortie différées sur le plateau. On peut distinguer trois temps de ce cérémonial.

Un premier temps oppose d'un côté les bavardages indifférents du public à son silence recueilli. Tant que le chef et les solistes ne sont pas sur le plateau, le public demeure indifférent à la présence de l'orchestre⁹. En même temps la salle est éclairée, l'extinction de la lumière provoque l'extinction de la parole, elle scande le moment d'adopter une posture religieuse de déférence et de recueillement à l'égard des protagonistes qui vont apparaître. Cette proscription intervient généralement au moment où arrive le premier violon solo.

Le second temps apparaît quand le silence recueilli fait place momentanément aux acclamations. À travers ce silence et ces applaudissements, on peut lire une marque de respect individualisateur qui s'adresse au premier vio-

lon solo en tant qu'il occupe une fonction plus symbolique¹⁰ que pratique. Mais on peut dire qu'il est distingué en tant que représentant de l'orchestre ; l'orchestre fait corps et il en est la métonymie. Il convient ici de remarquer que cette charge n'est jamais laissée à un autre instrumentiste qui pourrait par exemple être le plus ancien, le plus doté de prix internationaux, un élu, etc. Cette attribution symbolique, cette incarnation de l'orchestre revient exclusivement au violon en tant qu'il représente l'« ancêtre » du chef (*ex-konzertmeister*) et, partant, en tant que représentant des cordes. Cette charge protocolaire de représentation par délégation de l'orchestre est une charge de caste qui revient comme de droit à la « noblesse ».

Le soliste fait montre au public d'une certaine autorité rituelle : c'est lui par exemple qui indique au hautbois le moment de donner le *la*, c'est lui qui signifie aux musiciens de se lever lors de l'arrivée du chef, de ne pas le faire lors de certains de ses aller-retour. Enfin c'est lui que le chef saluera avant tout le monde, y compris le public.

Le troisième temps de cette hiérarchie distingue l'arrivée et/ou le départ du chef. Nous prendrons ici le concert dans sa forme la plus élémentaire, c'est-à-dire sans concertiste invité¹¹. Le chef reçoit un double hommage : celui du public qui l'acclame et en même temps celui de l'orchestre qui se lève ou s'assied pour l'accueillir ou bien lui rendre hommage.

Le public opère une distinction entre les applaudissements qu'il destine à l'ensemble et ceux qu'il adresse au chef ou aux invités : si l'orchestre a droit à des claquements de mains désordonnés, les spectateurs rappellent le chef et les invités par des claquements cadencés et ordonnés dans le but de les faire revenir et éventuellement d'en obtenir un *bis*. Il y a comme une orchestration rythmique

8 – À propos de ces gestes, un responsable orchestral nous dit un jour : « Si on le fait c'est que ça doit servir à quelque chose, autrement on ne le ferait pas. »

9 – Il est vrai par ailleurs que celui-ci ne joue pas encore.

10 – Le statut du personnel de l'Orchestre de Paris, par exemple, situe le premier violon solo dans la même catégorie salariale que tous les autres chefs de pupitre. Il préside normalement le conseil des solistes. Il est, dit-on, « chargé de la discipline artistique au sein de l'orchestre ». Il a également pour tâche « la vérification matérielle du quatuor, l'établissement des coups d'archet suivant les directives du chef d'orchestre, des répétitions partielles de pupitre s'il y a lieu et des répétitions de quatuor ». Outre les répétitions du quatuor, le premier violon solo a les mêmes responsabilités que chaque chef de pupitre mais avec un ensemble plus nombreux derrière lui de musiciens.

11 – Lorsque des solistes sont invités ils ont droit aux mêmes égards que le chef, à cette différence que c'est ce dernier qui accomplira les tâches rituelles imparties habituellement au soliste. Le chef, lors de l'arrivée sur le plateau, arrive en même temps que le concertiste mais en le suivant. C'est lui qui décide de ne pas revenir pendant les rappels. Enfin il existe des salutations mutuelles après l'exécution qui consistent à se serrer mutuellement la main, c'est-à-dire à se reconnaître mutuellement.

du public qui redevient vite confusion de claquements lorsque le rappelé est de retour au milieu de l'orchestre. Il est à noter que l'on ne rappelle que très rarement, à notre connaissance, un orchestre pour lui-même.

L'hommage de l'orchestre au chef s'effectue différemment : tout d'abord par de légers coups d'archets imprimés sur le pupitre jusqu'au moment où le chef invite les musiciens à se lever lors de la première salve d'applaudissements, ils se rasseyent au moment où le chef effectue son premier aller-retour. Quand il revient, il invite chaque fois l'orchestre à se relever pour partager le bénéfice, mais il arrive que le premier violon solo refuse courtoisement d'exécuter la demande et alors l'orchestre demeure assis afin que le chef bénéficie seul du succès.

La présence individualisée du chef se manifeste également lors de son arrivée au pupitre : il salue tout d'abord le soliste et à travers lui l'orchestre, il se tourne ensuite vers le public avant de monter sur son estrade. Celle-ci, quoique fonctionnelle, contribue à nouveau à le séparer du reste de l'orchestre : elle sert à l'élever spatialement de façon à ce qu'il puisse visualiser l'orchestre et que celui-ci perçoive bien sa gestuelle, mais du même coup l'estrade permet la manifestation publique et spectaculaire de son autorité. Le chef est le personnage central, il est le seul à bouger, à pouvoir exprimer par gestes ce qu'il ressent face à une masse figée (par la discipline orchestrale) qu'il a pour tâche de diriger. Chaque mouvement de ses mains fonctionne comme autant d'actes symboliques de son autorité : chaque indication de nuance fonctionne comme un rappel de ce qui est indiqué sur la partie que lisent les musiciens. Chacun de ses gestes doit paraître aux yeux du public comme autant d'actes de magie déclenchant des sons.

À travers tous ces rituels peuvent se lire une hiérarchie du monde orchestral et une représentation sociale de la musique. Visant à produire des concerts comme on fait des concerts, c'est-à-dire à les mettre en scène dans le cadre d'une tradition routinisée et ritualisée, les organisateurs de ces spectacles produisent en même temps, par un effet de coup double et sans intention explicite préalable ni concertation, un masquage de la réalité quotidienne de la production musicale et une mise en exergue subliminale de l'existence de hiérarchies, lesquelles correspondent point par point, comme nous le verrons, à la hiérarchie des propriétés sociales des musiciens. Il va de soi que l'efficacité de ces pratiques dépend de la méconnaissance de cette même efficacité, aussi bien pour les musiciens que pour le public, et qu'elles semblent à la longue aller de soi.

Mais les comportements que les agents (musicaux) sont tenus d'adopter dépendent, pour ce qui nous

concerne, de la présence *directe* ou non des « croyants » (profanes) qui veillent à l'observation de ces rites. Aussi quand une fosse isole partiellement les musiciens des regards du public, les règles rituelles, l'autorité du chef et les hiérarchies y sont souvent, et beaucoup plus facilement, bafouées. C'est le cas à l'Opéra de Paris. En cela la fosse donne une image beaucoup plus proche du quotidien des rapports qui peuvent exister entre les chefs et les musiciens, entre les musiciens et la musique et entre les musiciens et le public, quotidien qui n'est habituellement observable qu'en coulisses.

Les listes nominatives de musiciens données dans certains programmes annuels d'orchestres confirment et affinent les découpages plus grossiers que donnent à voir les concerts. En même temps qu'ils signalent les œuvres qui seront données au cours de l'année, ils suggèrent une lecture hiérarchisée de l'orchestre, tout ceci étant naturellement réalisé avec la plus grande discrétion, de façon inconsciente et routinisée.

Les séparations observables durant le concert se retrouvent ici : d'un côté la direction musicale, la direction administrative ; de l'autre, le premier violon solo, nettement individualisé, l'orchestre ne vient qu'ensuite mais pas tant, cette fois-ci, dans la confusion de son entrée sur le plateau, que dans sa disposition statique du concert, à la façon dont il est disposé au moment de jouer. Par ailleurs, au sein même des familles, on peut remarquer que les instruments sont ordonnés par un classement qui va du plus aigu au plus grave : du violon à la contrebasse, de la flûte au contrebasson, etc. Le programme des concerts, par l'ordre de lecture qu'il impose, est le reflet de la représentation physique sur le plateau et inversement : voir un concert physiquement c'est voir en acte l'ordonnancement du classement ; voir le programme c'est voir l'orchestre dans son espace ordonné. Il n'en va pas autrement de la représentation télévisuelle du concert qui a l'avantage de produire, en même temps que des images, les représentations que les réalisateurs et cameramen se font de la musique classique¹².

Pour faire ce travail nous avons sélectionné deux concerts de musique classique dite populaire¹³ ; nous pensions ainsi, *a priori*, y trouver une surreprésentation

12 – On nous a rapporté que les plans, dont il est ici question, se font d'après la partition d'où la visibilité plus grande des cordes.

13 – Il s'agit en l'occurrence des concerts de Noël 1988 par l'Orchestre national de France – lequel a fait l'objet d'une bonne part des nos observations directes – et du concert du nouvel an 1989 par la Philharmonie de Vienne. Ces concerts ont la particularité de ne diffuser que de la musique dite légère ou viennoise. La brièveté des morceaux nous facilitait aussi le travail qui, faute de matériel plus élaboré, n'a pu être réalisé qu'à l'aide d'un carnet, d'un magnétophone et d'un chronomètre.

L'ABÎME MYSTIQUE

C'est à partir de Berlioz (vers 1830) que les vents passent peu à peu du rôle d'instruments d'harmonie à celui de solistes ; en même temps, leur nombre dans les œuvres pour orchestre ne fait que croître : ils représentaient, par exemple, 18 % des effectifs dans *la Symphonie K 551* de Mozart en 1788, 27 % dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830 et 45 % dans les *Gurrelieder* de Schoenberg en 1901¹. Parallèlement, l'orchestre cherche à fixer chaque groupe instrumental dans l'espace ; à la lecture de ces plans, on remarque en même temps que la part des vents augmente, ceux-ci se trouvent peu à peu relégués vers le fond de l'orchestre. Au cours de la première moitié du ^{xx}e siècle, L. Stokowski tentera à plusieurs reprises d'infléchir cette évolution spatiale en replaçant les vents sur le devant de la scène (voir figure 3) mais cette disposition « fut rapidement abandonnée à la suite des protestations du public, des critiques et des musiciens »². Il est à noter que de telles modifications spatiales sont admises lors de certaines créations d'œuvres contemporaines comme *Doubles* de P. Boulez.

1 – Ces informations sont tirées de M. Robert, « La conquête du total sonore », *Autrement*, n° 99, 1988, p. 32-37.

2 – G. Liebert, *L'Art du chef d'orchestre*, Paris, Pluriel, 1988, p. 725n.

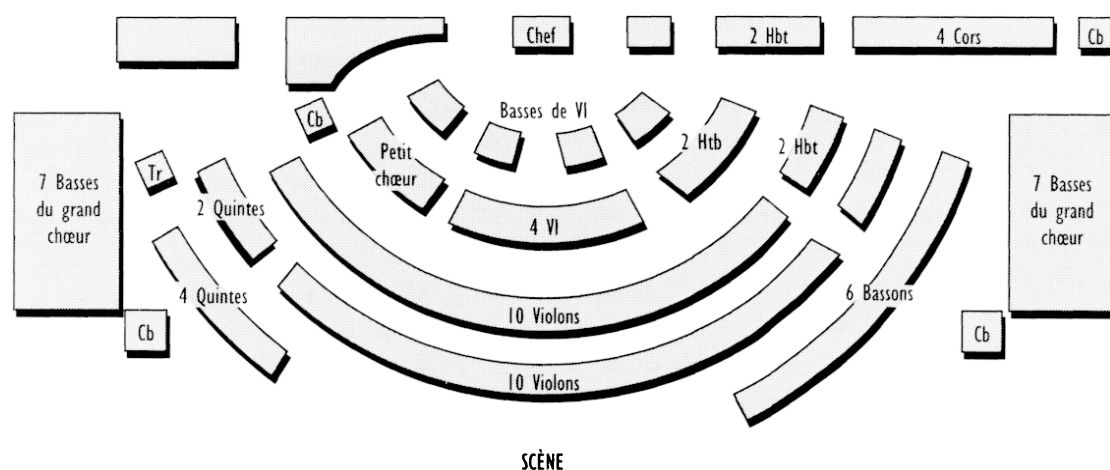


Fig. 1. Orchestre du théâtre de Versailles (1773), la plupart des vents occupent les devants de l'orchestre.

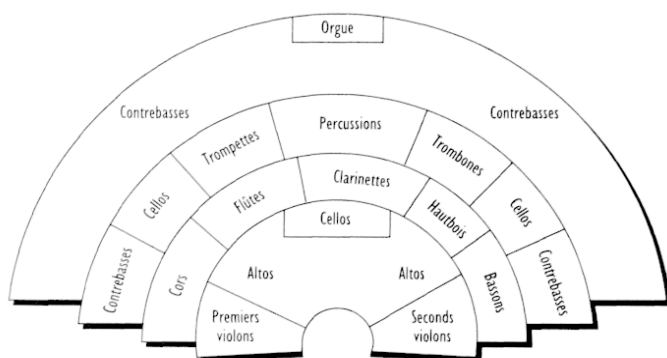


Fig. 2. Philharmonic Society de Londres (1846), les vents sont placés derrière les cordes mais encore visibles sur les côtés.

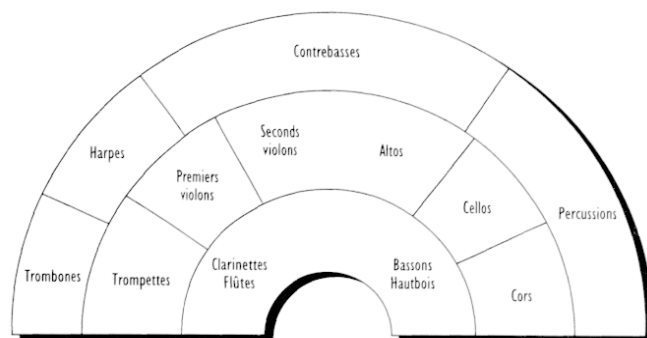


Fig. 3. Philadelphia Orchestra, disposition expérimentée par L. Stokowski, (1939-40).

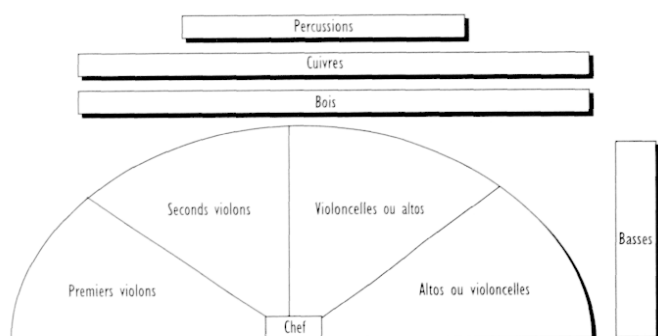


Fig. 4. Croquis représentant la disposition actuelle des orchestres parisiens.

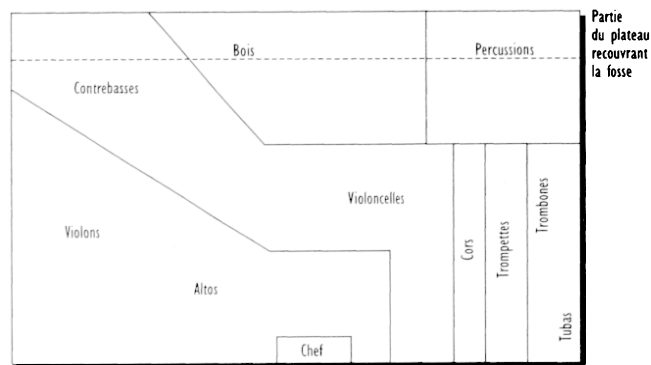


Fig. 5. Croquis représentant la répartition des musiciens dans la fosse de l'Opéra de Paris (salle Garnier), saison 1988-1989.



Fig. 6. Intérieur de la fosse de Bayreuth en 1882. L'orchestre invisible est disposé sous la scène. Dessin d'un musicien effectué pendant les répétitions de *Parsifal*. (G. Liébert, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Paris, Découvertes-Gallimard, 1990, p. 47.)

des instruments les moins visibles. En comptant les plans visuels et en les classant selon les instrumentistes qu'ils exposent, nous voulions saisir le type d'orchestre que donnent à voir les réalisateurs : est-ce que le télévisuel recoupe ou non la hiérarchie repérée sur les programmes ?

PLANS PAR FAMILLE D'INSTRUMENTS		
familles d'instruments	nombre de plans	%
cordes	223	40,2
bois	128	23
cuivres	90	16,2
percussions	28	5
chef	86	15,5
ensemble	555	100

Les plans recensés concernent : les instruments filmés seuls, couplés avec un instrument de la même famille ou avec un instrument d'une autre famille.

Sur ce tableau, on remarque que les plans montrant les cordes sont de loin les plus nombreux. Celles-ci sont ainsi huit fois plus visibles que les percussions, un peu moins de deux fois plus que les bois et plus de deux fois plus que les cuivres. Les bois et les cuivres se partagent les parts intermédiaires. Ainsi pour l'ensemble des deux concerts, la visibilité décroît à mesure que l'on va des cordes aux percussions ; autrement dit, la visibilité télévisuelle des familles instrumentales correspond *grosso modo* à la visibilité de ces mêmes familles pendant les représentations en salle de concert¹⁴ : moins une famille est visible en salle de concert moins elle l'est à l'écran.

PLANS PAR INSTRUMENT					
cordes	%	bois	%	cuivres	%
violons	39,5	hautbois	32	cors	37,8
violoncelles	24,2	flûte	27,3	trompettes	33,3
altos	19,8	clarinettes	21,9	trombones/ tubas	28,9
basses	16,6	bassons	18,8		
ensemble 100		ensemble 100		ensemble 100	

14 – Il faut tout de même nuancer quelque peu. Tout d'abord la forte présence des cordes à l'écran peut être mise en relation avec la part moyenne que cette famille occupe dans les orchestres (60% de cordes, 17% de bois, 18% de cuivres et 5% de percussions) ; dans ce sens les cordes sont sous-représentées à l'écran et les bois avantagés. Ainsi en adoptant une posture proportionnaliste notre raisonnement s'inverse au profit des vents. Mais regarder ainsi les choses c'est opter pour une démarche qui ne correspond en rien à la réalité pratique, c'est-à-dire à ce que peut percevoir un spectateur potentiel. Celui-ci ne comptabilise certainement pas, ne compare pas des proportions, mais recoit et réagit à un certain nombre d'images en un temps donné.

Si l'on détaille à présent la part de chaque instrument au sein de sa famille, on remarque que la visibilité correspond *grosso modo* à l'ordre qui est proposé dans les programmes. Ainsi pour les cordes, plus l'instrument est aigu plus il est visible, mis à part l'inversion violoncelle alto¹⁵. Il en va de même chez les bois, même si les hautbois (instruments qui donnent le *la*) sont légèrement plus présentés que les flûtes¹⁶, on retrouve, ici aussi, la gradation qui était observée plus haut avec tout en bas le basson, le plus grave des bois. Enfin les cuivres reproduisent et confirment cette règle qui donne plus de visibilité, tant graphique que télévisuelle, aux instruments les plus aigus et notamment au cor, le plus classique et le plus aigu (avec la trompette) des cuivres.

Ainsi, à côté de la hiérarchie qui distingue les instruments selon leur famille, se greffe un autre mode de classement, intra-familial cette fois-ci, d'ordonnement par la tessiture.



QUI JOUE DE QUOI ?

Les statistiques d'entrées au Conservatoire de Paris entre 1950 et 1975¹⁷, croisant la profession du père avec le choix instrumental des enfants, nous montrent l'existence d'une certaine similitude entre la hiérarchie produite par la télévision et les programmes de concerts d'une part et la hiérarchie sociale par instrument d'une autre. Plus un ins-

trument a de visibilité, que ce soit sur le plateau, sur une brochure ou à la télévision, plus ses praticiens sont d'origine dominante. Ainsi 41,6 % des instrumentistes à cordes étaient issus de la catégorie cadres et professions intellectuelles supérieures pour seulement 28 % des bois et 14,5 % des cuivres. Par ailleurs, nous avons constaté une surreprésentation de parents cadres chez les percussions (50 %) qui peut s'expliquer par le fait que nombre de percussionnistes ont un passé de pianiste (47,6 % des pianistes du Conservatoire étant issus du même milieu), compétence quasi nécessaire pour le jeu des claviers : xylophone, vibraphone, etc.

15 – Le violoncelle occupe une place un peu spécifique : on dit de lui qu'il est à la contrebasse ce que le violon est à l'alto, c'est-à-dire qu'il représente la forme anoblie de la contrebasse tout comme le violon représente pour le sens commun la forme noble de l'alto ; on dit par ailleurs que les altistes et contrebassistes sont des violonistes et des violoncellistes ratés.

16 – Il est à noter que les flûtistes et les hautboïstes se disputent souvent la prééminence des bois.

17 – Nous avons effectué un tirage aléatoire au 1/5 (une fiche sur cinq à partir de la première) du fichier des élèves passés par le CNSM de Paris (Conservatoire national supérieur de musique de Paris) entre 1950 et 1975 : cet échantillon contient 1 066 réponses. Dans ce tirage nous avons également tenu compte des chanteurs et des pianistes. La méthode utilisée se justifie par l'urgence dans laquelle nous nous trouvions au moment de faire ce travail : les cartons dans lesquels se trouvaient les fiches signalétiques des musiciens étaient prêts à partir pour un silence long d'une quarantaine d'années aux Archives nationales et nous n'avions qu'une dizaine de jours pour opérer ce prélèvement.

ORIGINES SOCIALES DES ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE DE PARIS (1950-1975)

familles	instruments à cordes n = 329				bois n = 158			cuivres n = 220			
instruments	violin	alto	cello	basse	clarinette	hautbois	basse	flûte	trompette	cor	tuba, trombone
	146	58	80	45	40	35	45	38	87	44	89
Pcs											
1*	1,3		1,3			5,7	2,2		3,5	2,2	5,6
2	11,6	17,2	13,7	15,6	17,5	11,4	13,3	5,2	17,2	4,5	12,3
3	47,2	31,0	40,0	35,6	25,0	22,9	13,3	52,6	12,7	20,5	13,5
4	10,3	12,1	15,0	2,2	12,5	20,0	11,1	15,8	11,5	18,2	6,7
5	16,5	19,0	20,0	13,3	20,0	17,1	26,7	5,3	25,3	18,2	22,5
6	8,2	13,8	7,5	20,0	25,0	22,9	17,8	18,4	24,1	27,3	30,3
7	4,9	6,9	2,5	13,3	0	0	15,6	2,6	5,8	9,1	9,0
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Ce tableau se lit de cette façon : 1,3 % des violonistes entrés au Conservatoire de Paris ont un père agriculteur.

*Nous reprenons ici la numérotation de l'INSEE : (1) Agriculteurs exploitant, (2) Artisans, commerçants, patronat, (3) Cadres et professions intellectuelles supérieures, (4) Professions intermédiaires, (5) Employés, (6) Ouvriers, (7) Non-réponses.

Selon la même logique, on constate que moins une catégorie instrumentale est visible plus elle contient d'enfants issus des milieux dominés : ouvriers et employés. D'autre part enfin, plus une famille recrute ses praticiens parmi les catégories élevées, plus elle contient d'enfants de musiciens professionnels : 31 % des percussionnistes ont des parents musiciens (enseignants ou instrumentistes), 13,2 % des cordes, 12,1 % des bois et 11,3 % des cuivres.

Sur l'opposition instruments aigus-instruments graves nous constatons également une relation analogue à celle relevée précédemment : de même que dans les programmes la visibilité de l'instrument croît avec la tessiture, de même la part de musiciens enfants de cadres supérieurs et professions intellectuelles croît avec la hauteur de l'instrument. Dans la pratique, l'opposition aigu-grave apparaît de manière plus nette comme critère de classification. Elle se traduit ici en une opposition entre le haut et le bas. Dire d'un instrument qu'on accorde qu'il est trop haut c'est signifier qu'il sonne un peu trop aigu. Inversement, dire qu'il est trop bas c'est dire qu'il est trop grave. Le *Petit Robert* donne du terme aigu au sens figuré la définition suivante : « Particulièrement vif et pénétrant dans le domaine de l'esprit. » En cela l'aigu s'oppose à une vieille définition du grave qui signifiait, toujours selon la même source : « pesant et lourd ». Par ailleurs l'aigu a une existence sonore individualisée que l'on identifie et reconnaît alors que les graves servent généralement de base difficilement identifiable comme il en est des contrebasses.

De même, comme nous l'avons déjà vu, l'opposition se donne aussi à voir dans la topographie de l'orchestre. L'orchestre est scindé en deux parties : du côté gauche les instruments aigus et du côté droit les graves. Or la main gauche du chef est censée exprimer, donner l'âme à l'œuvre, tandis que la droite, celle qui tient la baguette, indique métronomiquement le tempo. Deux mains qui s'adressent, en théorie, à deux groupes différenciés : les aigus, les graves ; les chanteurs, les accompagnateurs. La gauche instille un supplément d'âme à ce que fait la droite dans sa rigueur.

Ce sont les deux instruments les plus « nobles » des cordes (violon, violoncelle) qui comprennent le plus d'enfants de cadres. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, la hiérarchie du grave à l'aigu n'opère pas de la même façon chez les cordes que pour les autres familles. Ces deux instruments à cordes ont chacun leur instrument « avatar » ; du même coup, sur quatre altistes¹⁸ que nous avons interviewés trois étaient d'anciens violonistes¹⁹ (violonistes dérivés) alors que sur les huit violonistes interrogés aucun n'avait pratiqué d'autre instru-

ment à l'exception du piano. La basse apparaît souvent aussi comme un instrument de reconversion. Il en va de même pour deux des trois contrebassistes que nous avons interrogés qui étaient anciennement trompettiste et tromboniste.

L'opposition aigu-grave et la richesse du répertoire structurent également les autres familles d'instruments. Ainsi plus de la moitié des flûtistes sont enfants de cadres alors que le basson arrive très loin derrière. Chez les cuivres, nous retrouvons la même opposition entre le cor²⁰ et la trompette (la richesse en répertoire du premier semble prévaloir : on trouve pour cet instrument des œuvres composées par Haydn, Mozart, Weber, Strauss, Hindemith, etc.)²¹.

L'âge moyen d'accès au Conservatoire obéit à la même logique. Plus une famille instrumentale est « noble » moins l'âge d'entrée est élevé et inversement : il est de 17,8 ans pour les cordes et il passe à 19,2 et 19,3 pour les bois et les percussions et à 20,4 pour les cuivres. Par ailleurs, on notera que les deux instruments symboles du classique ont un recrutement nettement plus jeune que l'âge moyen d'entrée des cordes : 16,3 ans pour les pianistes, 15,9 ans pour les violonistes. Cela permet du même coup de retrouver l'idéologie de l'élection et de la précocité qui est si chère aux musiciens.

18 – Il est à noter que l'alto est l'instrument le plus féminin des cordes.

19 – Berlioz déplorait déjà cette pratique dans ses *Mémoires* : « C'est un déplorable, vieux et ridicule préjugé qui a fait confier jusqu'à présent l'exécution des parties d'alto à des violonistes de seconde ou troisième force. Quand un violon est médiocre, on dit : il fera un bon alto », *Mémoires*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. II, p. 230.

20 – Dotés d'un répertoire classique plus riche que l'ensemble des cuivres, les cornistes se situent de ce fait un peu en marge des cuivres et des autres familles instrumentales : « Je crois que le répertoire du cor est assez étendu. C'est vrai qu'on est un peu les intellectuels des cuivres, les cors, les intellectuels des cuivres. » « Les cors on est la charnière intermédiaire, c'est vraiment normal si on regarde les partitions, on fait partie du quintette de cuivre, du quintette à vent, donc on est chez les cuivres et on est chez les bois, le cor se marie avec tous les instruments, il se marie bien dans Brahms dans le trio : violon, cor et piano. Alors on fait un petit peu cette charnière. [...] Si l'on joue l'*Octuor* de Schubert, on va se mélanger aux cordes avec les bassons et on va faire un groupe, on va pas penser tuba à ce moment-là, on va pas penser gros bruit comme on va faire quand on va faire du quintette de cuivre. [...] Oui en blaguant, on parle souvent de l'intelligence des cuivres, par exemple, on raconte nous-mêmes des blagues sur le quotient intellectuel des cuivres » (corniste à l'Opéra de Paris).

21 – Un travail statistique du même ordre que nous avons effectué à l'Opéra montre que sur les 144 musiciens composant cet orchestre, le recrutement est socialement plus sélectif qu'au Conservatoire : la part des enfants de cadres augmente dans toutes les familles (+5 % chez les cordes, +12 % chez les bois, +5,5 % chez les cuivres) à l'exception des percussionnistes chez lesquels elle diminue de 12 %. Corrélativement la part des musiciens d'origine populaire baisse d'environ 10 % chez les bois, les cuivres et les percussions et d'environ 15 % chez les cordes.

ORIGINE RÉGIONALE DES ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE DE PARIS

	famille d'instruments			
lieu de naissance	percussions	cordes	bois	cuivres
Paris, RP	35,7 %	22,2 %	12,1 %	6,4 %
Province	59,5 %	68,9 %	82,2 %	89,2 %
autres	4,8 %	8,9 %	5,7 %	4,4 %
ensemble	100	100	100	100
NPDC*	7,1 %	10,5 %	24,2 %	30,8 %

* Nord et Pas-de-Calais

L'opposition Paris-Province varie dans le même sens que le recrutement social des instrumentistes. Plus une famille d'instruments a un recrutement social élevé, plus elle est parisienne. Avec 50 % d'enfants de cadres, les percussionnistes représentaient la famille dont le recrutement était le plus élevé, avec 35,7 % de musiciens nés dans la capitale et ses proches alentours, ils représentent du même coup la famille la plus parisienne, viennent ensuite : les cordes, les bois et les cuivres. Du fait de la présence des mines et d'une tradition orphéonique très importante, la région Nord-Pas-de-Calais est le vivier le plus important d'instrumentistes à vent de France. Alors que les habitants de cette région ne représentent environ que 7 % de la population totale de la France en 1982, les vents originaires de cette province forment 31 % des cuivres et 24 % des bois.



LE RENVERSEMENT DES HIÉRARCHIES

Nous avons vu jusqu'à présent que les cordes représentaient la « noblesse » de l'orchestre. Et pourtant, au sein des formations symphoniques elles ne représenteraient, en tant que tuitistes, « que la cheville ouvrière » (expression d'un violoniste interrogé), laissant aux instruments les moins « nobles » les postes les plus enviés. Ce renversement hiérarchique s'opère de deux façons. Économiquement, car l'opposition tuitiste-soliste recoupe tout d'abord une hiérarchie salariale. Celle-ci comprend quatre catégories A, B, C et D. La première regroupe les solistes de chaque pupitre : violons solo, clarinettes solo, etc. ; la seconde comprend les seconds : seconds violoncelles solo, seconds hautbois et quelques troisièmes jouant d'un instrument annexe, par exemple troisième trombone jouant du trombone basse ; la troisième catégorie regroupe les troisièmes solo de chaque famille des cordes, les deuxièmes chefs d'attaque des seconds violons, les deuxièmes et quatrièmes

cors et les percussions à l'exclusion des timbaliers solo classés en A et des seconds timbaliers classés en B. En D, enfin, « sont classés dans cette catégorie les artistes ne figurant pas dans les catégories énumérées ci-dessus²² » : le reste des instrumentistes à vent et la majeure partie des cordes. Or en 1989, à l'Orchestre national, un débutant de la catégorie A percevait 21 937 francs contre 17 778 francs pour un débutant de la catégorie D. Ce déclassement et cette hiérarchie salariale se retrouvent dans toutes les autres formations à l'exception de l'Ensemble intercontemporain où tous les membres ont, selon plusieurs informateurs, le même statut. Ainsi les orchestres, dans leur organisation interne, génèrent eux-mêmes des hiérarchies qui vont à l'encontre des hiérarchies instrumentales et sociales.

Par ailleurs, la catégorie D, c'est-à-dire la majeure partie des cordes, est aussi la plus féminine : 48 % des élèves de violon du Conservatoire étaient des femmes, près de 54 % des altos, 39 % des violoncelles et 18 % des contrebasses. À l'inverse, seules les classes de clarinette et de flûte chez les instrumentistes à vent comprenaient des élèves femmes : avec respectivement 2,5 % et 13,2 %, le reste étant composé à 100 % d'hommes. Sur la base de l'ensemble des orchestres professionnels français, on retrouve à peu près la même répartition : 52,37 % de femmes violonistes, 47,04 % d'altistes, 33,65 % de violoncellistes, 11,93 % de contrebassistes et 32,14 % de flûtistes²³.

Ainsi la majorité des instrumentistes socialement les plus élevés se trouvent situés dans la catégorie la moins rétribuée et la moins valorisée selon les critères internes des orchestres. C'est également celle où l'on trouve le plus de femmes qui à leur tour se trouvent être doublement dominées : socialement²⁴, par rapport aux hommes de la même famille instrumentale d'une part, et en tant que tuitistes d'une autre.

Par ailleurs, les écarts de salaires sont inversement proportionnels à la durée de la prestation active : ils sont davantage liés au degré d'exposition du musicien. À titre d'exemple, sur les 419 mesures que comprennent *Les*

22 – Statut du personnel artistique de l'Orchestre de Paris, décembre 1990 et Convention collective de l'Opéra de Paris, juin 1985.

23 – X. Dupuis, *Les Musiciens professionnels d'orchestre. Étude d'une profession artistique*, Paris, DEP du ministère de la Culture, 1993, p. 17. La disparité que l'on remarque entre la part de flûtistes femmes que nous avons relevée et celle que relève X. Dupuis est certainement due au fait que l'étude porte sur les effectifs actuels des orchestres, lesquels comprennent par conséquent des effectifs plus jeunes.

24 – Ainsi 53,95 % des violonistes hommes sont enfants de cadres contre 40 % des femmes ; 46,94 % contre 29,03 % chez les violoncellistes ; 37,84 % contre 25 % chez les contrebassistes ; seuls les altistes inversent cette tendance avec, respectivement : 29,63 % contre 32,3 %.

Préludes de F. Liszt, les premiers violons en jouent 371 (soit 88,6 % de l'œuvre), les trompettes 136 (32,5 %) et 82 (19,6 %) les timbales²⁵. À travers cette opposition soliste-tuttiste, exposé-non exposé, travail discontinu-continu, on rétribue la prise de risque qui, dans la division sexuelle des tâches, est généralement considérée comme un attribut masculin.

Le second renversement fait que pour certains la position de tuttiste anéantit douloureusement leurs aspirations initiales élevées de soliste concertiste. Être tuttiste c'est devoir faire le deuil de ses aspirations. P. Süskind synthétise très bien le sentiment de relégation qu'éprouvent certaines cordes que nous avons interrogées : « Je ne suis qu'un tuttiste. C'est-à-dire que ma place est au troisième pupitre [...]. Après nous [les contrebassistes], il y a juste encore le percussionniste avec ses timbales ; mais ce n'est que théorique, parce que lui est seul et en hauteur, si bien que tout le monde le voit. Quand il intervient, ça s'entend jusqu'aux derniers rangs et chacun se dit : tiens, les timbales. Quand c'est à moi, personne ne dit : tiens, la contrebasse ; parce que, n'est-ce pas, je me perds dans la masse²⁶. »



LES COULISSES DE L'ORCHESTRE

Les musiciens en tant que porteurs de propriétés sociales différenciées, en tant qu'occupants de postes hiérarchisés interagissent tous les jours lors des répétitions, lors des pauses. Ces divisions peuvent être tacites, dans ce cas les musiciens se tiennent à distance les uns des autres, échangent de vagues paroles convenues ; elles peuvent être également agies, dans ce cas ils ont des mots amers les uns pour les autres et trouvent à travers certains chefs le moyen d'exprimer leurs différences.

L'actualisation de ces divisions n'est repérable qu'en coulisses, à savoir « un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation²⁷ ». Ces coulisses seront pour nous de deux ordres, symboliques et spatio-temporelles : d'une part, les confidences qui nous ont été faites lors des entretiens alors que nous demandions aux musiciens de nous parler des autres membres de l'orchestre ; d'autre part, les répétitions en tant que moments d'actualisation de ces différences.

Issus de milieux élevés avec des ambitions élevées de solistes, les instrumentistes à cordes vivent souvent leur présence à l'orchestre comme une double trahison : du système pédagogique, d'une part, qui leur aurait laissé entrevoir de hautes possibilités de carrière ; de

L'ÉVITEMENT

Dans certains orchestres comme l'Orchestre de Paris, les pauses s'effectuent dans les cafés et restaurants voisins de Pleyel. Là les musiciens auront souvent tendance à se regrouper par famille, par mode de consommation et par type de conversation. « Vous voyez », nous dit un corniste (fils d'un ouvrier en bâtiment et d'une blanchisseuse) hors micro, « je vous paie le coup et ça vous ne le trouverez jamais chez les cordes, chez les cordes c'est chacun pour soi, c'est aussi pour ça qu'on mange rarement ensemble et puis il y a que nous on aime bien s'amuser, après les concerts on aime bien boire* un coup, eux ils boivent du jus d'orange, alors vous voyez ». De son point de vue de corde du même orchestre, cette violoniste (fille de juge avec une ascendance maternelle noble) ne nous dit pas autre chose : « En fait on mange pas souvent ensemble. Enfin les restaurants, les trucs on se mélange pas trop, souvent on mange entre nous, on est libre de faire ce qu'on veut mais il y a toujours, c'est vrai, des petits groupuscules, des gens qui se mettent ensemble, les hautbois restent ensemble, les flûtes, enfin pas tous, la flûtiste, vient avec nous les cordes, on ne sait pas pourquoi elle a plus d'affinités avec nous, parce qu'avec les vents on n'a pas les mêmes lectures, on ne lit pas les mêmes journaux, eux c'est plus *L'Équipe* tout ça, ben nous euh... pas tout le monde, je généralise, mais bon c'est plus *Libération*, *Le Monde* ; dans les cordes et dans l'harmonie ce serait plus *L'Équipe*. Alors on n'a pas forcément les mêmes goûts, enfin on n'a pas les mêmes goûts de discussions, les mêmes... Le cinéma ou la littérature enfin, je sais pas, ça dépend hein. Et eux il y a pas tellement d'écho, je ne pourrais pas dire d'où ça vient, je sais pas. J'ai l'air de dire qu'ils sont stupides, c'est pas ça (elle rit), c'est pas ce que je veux dire, mais on n'a pas les mêmes intérêts. » Ainsi, sans qu'elle veuille le reconnaître ou même le voir, cette violoniste nous dit en filigrane et par euphémisation que les musiciens se regroupent par propriétés sociales, dans cet ordre d'idées la flûtiste qui vient manger avec eux est la fille d'une pianiste et d'un compositeur, elle est elle-même la partenaire d'un compositeur qui du point de vue des instrumentistes représente le pôle intellectuel de la musique.

* R. Hoggart considère les membres des classes populaires comme « les épicuriens de la vie quotidienne », in *La Culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 183.

25 – F. Liszt, *Les Préludes*, Londres, Ernst Eulenburg Ltd, 1977.

26 – P. Süskind, *La Contrebasse*, Paris, Fayard, 1989, p. 41-42.

27 – E. Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 110.

l'orchestre, d'autre part, qui par son organisation interne tuttiste-soliste désavantage les cordes. Ce décalage entre leur position de tuttiste (avec en contrepoint les positions élevées de solistes qu'occupent les vents) et leurs aspirations génère souvent un ressentiment qui trouve à se fixer sur les vents.

Ne pouvant leur opposer leurs propriétés sociales – dont ils déniaient d'ailleurs souvent toutes différences en rejetant celles-ci à un passé révolu – qui les dévaloriseraient, les vents renvoient les cordes à l'anonymat de leur position. D'origines souvent populaires, les vents trouvent dans l'orchestre la double consécration d'une promotion sociale et musicale : en tant que solistes l'orchestre les valorise et les individualise et leur jeu est entendu du public.

À l'exception des enfants de musiciens professionnels²⁸ pour qui l'orchestre tout comme leur présence en celui-ci ne suscite que rarement de problèmes, les musiciens ont une conscience aiguë des divisions qui traversent leur milieu et dont le repérage varie en fonction de la position qu'ils occupent au sein de cet univers.

Les oppositions que nous avons soulevées : cordes-vents, tuttistes-solistes, bourgeois-populaires, sont actualisées à l'orchestre par des oppositions de type : soliste-individuel-valorisant/tuttiste-anonyme-dégradant et de type sexuel : du point de vue des cuivres les cordes représentent « la vase », « les plumiers », « les anonymes », « les fillettes » qui contrairement aux « hommes » ne « savent pas boire ». Pour les cordes, les cuivres renvoient au corps et à la vulgarité : « la ferraille », « les gros », « la soufflante », ceux qui lisent *L'Équipe*, des magazines pornos et qui lorsqu'ils jouent « font des performances ». Ces oppositions peuvent également se lire dans la pratique : corps affalés des cuivres sur leurs chaises durant la répétition/maintien droit et rigide des cordes ; mode du blue-jeans-bretelles (au moment de nos observations)/veste de ville et jupe droite ou portefeuille plissée des cordes ; photographies pornographiques repérées dans deux étuis d'instruments chez les cuivres/photographies de famille chez les cordes. La relation à l'instrument lui-même recoupe un contact au corps différencié : directe et proche chez les vents, médiée et distante chez les cordes. Les instruments populaires sont des instruments que l'on embouche, que l'on embrasse, que l'on peut même téter²⁹, les lèvres pénètrent ainsi une concavité métallique, alors que les moins populaires des vents, à l'exception de la flûte, pincement le bec de leur instrument. Les vents sont des instruments dans lesquels on have (« on en have ») et que l'on vide régulièrement pendant le jeu, et de manière bruyante, de leur eau-salive. Par rapport aux

cordes ce sont des instruments de l'âge industriel, ils sont mécaniques et métalliques, faits de tuyauteries graissées et huilées, qui sentent l'huile de pistons, parfois composée de pétrole et de citronnelle alors qu'encore une fois les bois, à l'exception de la flûte, sont comme leur nom l'indique en bois (mis à part leur système de clés). La plupart des cuivres nécessitent un certain effort physique (le poids d'un tuba par exemple n'est en rien comparable à celui d'un violon). Les non-musiciens se représentent qu'il faut avoir du souffle pour en jouer ; à ce titre les cuivres doivent avoir « de la gueule », leur effort est intense et de courte durée, en cela l'opposition cuivres-cordes est comparable à l'opposition sprinters-coureurs de demi-fond. Face aux cuivres, les instruments des dominants sont ceux que l'on tient à distance malgré leur proximité corporelle. Le jeu du violon ou du violoncelle³⁰ se fait par la médiation d'un archet, comme avec des gants, le piano est également écarté de tout contact physique direct, il est comme repoussé à l'extrême limite des avant-bras. Le jeu d'un instrument à cordes est « subtil », le moindre tremblement se répercute aussitôt sur la sonorité. Ces instruments sont en bois et, comme le bon vin, plus ils vieillissent meilleurs ils sont, plus ils sont anciens plus ils sont prisés.



LE TRAVAIL DE RÉPÉTITION

Dans cette partie nous nous proposons d'observer le travail des répétitions. Ce travail ethnographique vise d'une part à mettre en relief les interactions entre les chefs et les musiciens comme des moments à travers lesquels s'expriment des rapports de force, et d'une autre il vise à repérer, à l'état pratique, les oppositions relevées plus haut.

La répétition est le travail de mise au point de l'interprétation qu'effectue le chef avec l'orchestre et qui se fait essentiellement par la médiation de paroles et de gestes. Par ces moyens il tente d'exprimer ses options interpré-

28 – Cf. B. Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats, sociologie de la profession de musicien*, thèse soutenue dans le cadre de l'EHESS, 1995.

29 – Un tubiste nous raconta avec sérieux qu'il avait choisi son instrument parce qu'il avait été sevré trop tôt.

30 – La représentation du violoncelle est souvent connotée sexuellement : tenir un corps de femme entre ses jambes. Cécile qui est altiste, issue de parents architectes et catholiques très pratiquants, aurait souhaité jouer du violoncelle : « [...] mais pour mes parents ce n'était pas convenable qu'une jeune fille joue de cet instrument, pour eux ça allait me donner des idées. »

LE RESSENTIMENT

« Pour les instruments à vent, alors là on rentre dans un domaine je dirais totalement différent parce que les instruments à vent, leur apprentissage est beaucoup plus rapide. Donc évidemment on n'a pas du tout les mêmes euh... les frustrations n'ont rien à voir. Entre l'apprentissage d'un violoniste qui va se retrouver sur les chaises de l'Orchestre de Z et l'apprentissage d'un flûtiste ou d'un clarinetiste qui se retrouve à l'Orchestre de Z, alors là vous avez un monde c'est inouï. C'est-à-dire que si vous prenez un enfant très doué au violon, mais vraiment extrêmement doué, vous allez lui faire commencer le violon disons à cinq ou six ans et vous le retrouverez dans l'Orchestre de Z quand il aura vingt-cinq ans donc en fait il aura eu un parcours de vingt ans ; si vous prenez le hautboïste solo qui vient de rentrer : il a commencé il y a cinq ou six ans. Donc si vous voulez, c'est une distance, comment dire, qu'on ne peut pas parcourir, c'est-à-dire qu'un instrument à vent qui ne sait pas ce que c'est qu'un instrument à cordes, qui n'en a pas pratiqué, ne peut pas comprendre et un instrumentiste à vent qui l'a pratiqué et qui ne lui a pas réussi gardera une jalousie et une haine pour l'instrumentiste à cordes. Il y a trop de frustrations dans les instruments à cordes, c'est le problème je dirais majeur des instruments à cordes, c'est que si vous voulez on engendre des gens frustrés, alors que si vous voulez vous prenez des instruments comme la flûte, la clarinette, le hautbois aussi mais à un autre niveau, ce sont des instruments avec lesquels vous pouvez jouer disons pas très bien mais vous jouez quand même, vous faites quelque chose, même si ce n'est pas bien vous faites quelque chose, c'est-à-dire que vous pouvez aller jouer dans une harmonie municipale, vous pouvez aller faire, bricoler avec des copains, vous entendez un truc à la radio en jazz et vous avez envie de le reconstituer, même de loin je veux dire vous allez en faire quelque chose. Un instrument à cordes, tant que vous ne maîtrisez pas complètement le mécanisme, vous ne faites rien, impossible, même une partie d'orchestre facile vous la sortez pas.

Alors évidemment les instrumentistes à vent nous en veulent parce que pour eux la lecture des notes est un phénomène relativement simple alors que pour nous il est très compliqué. [...] Les instrumentistes à cordes ont besoin de travailler davantage que les vents parce qu'évidemment quand ils arrivent devant une partition, sauf quelques cas exceptionnels, ils peuvent rarement la lire du premier coup. Ils sont obligés de trouver, de mettre de l'ordre dans les choses. Attention je ne minimise pas le travail des instrumentistes à vent !

Je crois qu'on ne dit pas suffisamment aux gens au départ le pourquoi des choses et surtout la difficulté des choses. C'est pas parce qu'à dix ans ou à quatorze ans vous jouez correctement un concerto de Mendelssohn que vous allez devenir Stern.

Moi je me souviens je me suis engueulé avec un type qui jouait du tuba à l'Orchestre de Z parce que dans *Tannhäuser* il y avait les violons qui avaient un congé je ne sais pas tous les combien de fois, je sais plus ça tournait : "Eh bien les violons ils tournent !" Je dis : "Heureusement qu'ils tournent, tu vois pas ce qu'ils ont à jouer." Lui il faisait une note quand un violoniste jouait dix pages, en fait il y a une démesure. Les musiciens se sont organisés de telle manière qu'en fait on accorde autant de valeur à un type qui joue beaucoup qu'à un type qui joue pas beaucoup. C'est-à-dire que, par exemple, on prend dans les orchestres les harpistes à temps complet, on prend les tubas, par exemple, à temps complet, alors que sinon il aurait été très simple de faire des vacataires, et quand on en avait besoin on appelait les vacataires.

Bon maintenant (cela concerne les vents) revendiquer un statut de soliste, euh je trouve que c'est comment dire, ça montre bien l'état d'esprit qui anime les Français quand même, et c'est bien là le problème. Moi je suis à l'Orchestre de Z, je suis ttttiste, je suis dans le rang eh bien je vais souvent à des concerts de musique de chambre à droite et à gauche, et régulièrement je retrouve sur les programmes que je suis soliste de l'orchestre, alors chaque fois je dis, moi je fais l'annonce : je dis dans la salle : "Contrairement à ce qui a été dit dans le programme, je ne suis pas soliste à l'Orchestre de Z." [...] Le fait d'être ttttiste dans un orchestre ça n'a rien de honteux. À chaque fois que je dis que je suis ttttiste, je fais exprès d'ailleurs, j'appuie un peu pour voir la réaction des gens : "Eh bien vous n'êtes pas soliste ?" "Eh non".

[...] Je vais vous donner un tic, par exemple, tout à fait typique des hautboïstes, tout à fait typique. Quand ils ont terminé de jouer, très souvent ils soufflent dans leur instrument pour éliminer l'eau, ils nous font des bruits, des machins, des trucs, vous, pendant ce temps-là, vous continuez la musique, ça c'est une chose, mais ils s'en foutent royalement ! [Haussement de ton] Vous voyez bon. En fait vous voyez tout ce qui se passe entre les vents et les cordes : les bois ont un assez grand mépris de ce que font les cordes, ça c'est très visible. Le jeune hautboïste qui vient de rentrer, il est venu sortir à un type, un des violonistes l'autre jour, mais il lui a sorti, mais vraiment un truc incroyable, en disant que nous en fait quand on venait à l'Orchestre de Z c'était pour se reposer. Non mais le type il a vingt ans, il sort du Conservatoire, il est tout jeune et il a déjà cette mentalité-là, c'est quand même une chose qui est... Et qui s'apprend dès le plus jeune âge, ils sont... Alors eux ils ont des tics je vous dis... Les flûtistes généralement bougent beaucoup, si vous les laissez faire, la scène ne serait jamais assez grande pour eux, ce sont des gens qui prennent pas mal de place.

Les cuivres c'est des types qui soufflent dans de la ferraille c'est pas de la musique qu'ils font, c'est de la gymnastique. »

VOLONCELLISTE, FILS D'OFFICIER.

LA DÉNÉGATION

« Ce qui nous sépare au point de vue état d'esprit, pas tellement je veux dire, bon ce qui peut nous séparer, c'est que c'est pas les mêmes difficultés. Non je parlerais plutôt... Quelquefois ce qui nous sépare les vents par rapport aux cordes. Non pas pour des raisons de provenance sociale, vous pensez bien, mais parce que, si vous voulez, ce n'est pas tout à fait le même métier, si je peux dire, au sein d'un orchestre, je dis ça entre guillemets, ce n'est pas le même métier.

Nous, nous sommes toujours, souvent, à découvert, c'est-à-dire : ça s'entend vraiment, on reconnaît votre responsabilité. On entend plutôt votre responsabilité, vous voyez ce que je veux dire. Dans un orchestre à cordes, je veux pas dire que les gens ne jouent pas, les gens qui font le quintette à cordes, c'est pas vrai, il y a de grands musiciens. [...] Ils ont un niveau très poussé, mais disons le fait de ne pas être concerné seul, seul, toujours en groupe, ne donne pas la même, tout à fait la même attitude. C'est le... c'est la... je veux pas dire la responsabilité par rapport à l'irresponsabilité, c'est pas ce que je veux dire, mais quand on est directement responsable de ce qu'on produit, c'est évident qu'on est plus soucieux de savoir ce qui se passe, quel programme on jouera tandis que d'autres vont arriver aux répétitions d'une certaine série : "Bon ben que ce soit ça ou autre chose", bon ben ils les regardent, ils ne prennent pas la musique à la maison [i.e. : ils ne travaillent pas les parties d'orchestre] c'est pas ce que je veux dire. Nous c'est constamment, même pour des choses assez simples, on est toujours... C'est soi-même, c'est soi-même qui sommes responsables.

Eh bien peut-être un tuitiste prendra moins de responsabilités qu'un soliste, il aura moins tendance, même dans la vie de l'orchestre et tout ça... Ce qui est net actuellement c'est que les représentants de notre orchestre sont tous des solistes par rapport à l'administration, c'est des solistes et les tuitistes ne sont pas tellement chauds pour ça, ça change un peu la mentalité dans ce sens-là, l'habitude de prendre des risques peut-être que ça peut changer les habitudes des gens. »

FLÛTISTE, FILS DE MINEUR.

tatives (cadence, touché, phrasé, etc.) inexprimables autrement ³¹.

La préparation d'un concert engendre plusieurs types de contraintes : acoustique, écriture, point de vue du chef, point de vue du compositeur (s'il s'agit d'une création ou d'une œuvre contemporaine), point de vue du concertiste (lorsqu'il y en a). De toutes ces contraintes les musiciens sont les récipiendaires principaux. Conduits à jouer de telle façon tel passage d'une œuvre, ils peuvent être amenés, en exagérant, à faire exactement le contraire lors de la générale et du concert si l'acoustique de la salle diffère beaucoup du lieu de répétition. Outre ces éléments techniques, la « première qualité » du chef d'orchestre, s'il veut être respecté, sera de savoir habilement gérer de telles contradictions.

Il existe plusieurs types de répétitions : générales publiques, générales privées, quotidiennes en privé et en formation complète, par pupitre, par famille, etc. Nous n'évoquerons ici que les répétitions quotidiennes privées en formation complète.

Les séries de répétitions commencent pour la plupart le lundi matin ou parfois le mardi, selon l'intensité de travail de la semaine précédente et de celle à venir. La première séance comprend également certains rituels importants pour la compréhension du déroulement d'une série : un responsable administratif de l'orchestre (souvent le régisseur) arrive accompagné du chef invité

et le présente nommément à l'orchestre. Ce petit rituel a quelque chose de routinier en ce sens que les musiciens ont déjà eu souvent au cours des années l'occasion de travailler sous sa direction. Ce que ne manqueront d'ailleurs pas de rappeler certains chefs par des formules amicales : « Je ne suis pas venu depuis longtemps mais je crois reconnaître quelques visages, en tout cas nous sommes entre amis » (J. Pritchard). À l'inverse l'invité peut manifester une certaine froideur en prenant aussitôt place sur son estrade sans avoir salué ceux avec qui il aura à travailler. Nous avons pu observer que les réactions des musiciens aux chefs durant les semaines de travail sont souvent à l'image de ce premier contact. Plus le chef manifeste de chaleur et de courtoisie, plus il a de chances de se faire entendre. Dans le cas inverse, il lui faudra faire preuve de grandes capacités musicales et/ou, à l'instar de G. Solti, jouir d'une grande notoriété externe ³² pour pouvoir être écouté de l'orchestre.

31 – Cela peut se faire au moyen d'onomatopées par lesquelles le chef exprime à l'adresse d'un pupitre sa conception d'un passage : « pahata-hata papala » que les musiciens doivent retraduire sur leur instrument. Par un mélange d'adjectifs et d'onomatopées : « Subito, tralala tralala » ou tout simplement par des consignes verbales : « Trombones : pas plus fort mais plus expressif, un peu plus important tililu, pas trop piano, pas trop dolce, allez on reprend à 246. »

32 – Quand on leur demande leurs préférences, nombre de musiciens citent souvent les chefs les plus réputés : Giulini, Solti, Boulez, Dohnanyi.

Les présentations faites, l'orchestre a coutume d'applaudir le nouveau venu, les violons en tapant sur leur pupitre avec l'extrémité de leur archet et les vents avec les mains ou les pieds, ce qui semble parfois réjouir particulièrement une bonne partie d'entre eux. Cet amusement par le tapage est également repérable chez les contrebasses qui utilisent leur caisse de résonance comme un tam-tam. Un tel chahut est souvent teinté d'ironie, c'est une façon de marquer sa présence et sa différence, ironie sur le rituel sans doute dans un milieu où de par les origines on a l'habitude d'y aller « franco ». Ce tapage des instruments populaires peut signifier l'enthousiasme, s'il est modéré, l'agressivité, la contestation s'il est criard et exagéré ou l'indifférence quand on l'entend peu. Cela se vérifie lors de la générale où la diversité des modes d'acclamation s'atténue ou s'accroît selon que le chef ou l'invité a été jugé bon ou mauvais, selon qu'il a fait ses preuves ou non. Les répétitions sont une épreuve de bras de fer autant qu'une épreuve d'observation mutuelle. Les instrumentistes à qui l'on demande d'être « parfaits » en permanence³³ ne supportent que difficilement d'avoir affaire à un « mauvais » chef.

Les cuivres, dont le dosage de l'approbation³⁴ est le plus aisément repérable, marquent ainsi leur opinion tout autant que leur position par rapport aux autres pupitres. Leur ascension sociale s'étant faite par leur seule persévérance instrumentale, au mérite en somme, devant jouer une musique qu'ils ne considèrent pas forcément comme la leur³⁵, aboutissant à la position « dangereuse » de soliste, ils paraissent par conséquent très enclins à attendre de celui qui les dirige une compétence et un mérite au moins égaux au leur : « *Si vous voulez faire une carrière de chef d'orchestre il n'y a pas de problème, il faut que vous soyez l'égal ou à peu près de Ozawa, de Karajan enfin de... Abbado. Si vous montez au pupitre et que vous êtes bien moins que ça, ce n'est pas la peine, ils vont vous ridiculiser, vous serez ridicule par rapport à la communauté. On demande au hautbois solo tellement de qualités, bon si vous n'avez pas ces qualités il ne faut pas être hautbois solo eh bien le chef d'orchestre c'est pareil* » (Paul, trombone, père instituteur).

Une telle exigence à propos du chef se retrouve également chez les cordes, en témoigne cet autre passage : « *Un chef d'orchestre n'a d'autorité que s'il est bon et sympa. [...] dès qu'un type fait semblant, tout à la frime, alors là... Dès qu'un type veut la ramener et qu'il est mauvais et n'est pas à la hauteur de ses prétentions de chef... Parce que quand même à l'Orchestre de Z les musiciens ont une conscience d'eux-mêmes assez bonne, je trouve qu'il y a un niveau d'instrumentistes, en général, qui est très fort et donc quand un chef vient et qu'il est mauvais, qui est*

payé beaucoup mieux que nous, ça peut être vingt fois plus que nous, je sais pas deux cents fois, alors s'il est mauvais on lui pardonne rien en répétition : c'est la merde, les musiciens se désintéressent de leur boulot, il n'obtient rien de l'orchestre et puis au concert... C'est épouvantable » (François, violoncelle, fils de chirurgien).

Nous allons présenter deux cas limites d'interactions. Le premier met en scène un conflit à répétition entre les solistes et le chef sur la négociation de certains traits à jouer et souligne la difficulté que peut avoir un nouveau chef permanent à se faire accepter par ses musiciens, le second présente un conflit ouvert durant lequel les musiciens firent barrage à toute négociation. Bien entendu toutes les répétitions ne se déroulent pas de la sorte, certaines d'entre elles s'effectuent dans la bonne humeur.



LA FORCE DU DESTIN, LA RÉPÉTITION DE S. L. OÙ LE CHEF NE SE MONTRE PAS À LA HAUTEUR

Tout commence le mardi après deux « excellentes » semaines de travail passées à jouer Mahler et Varèse sous la direction de P. M. et K. N. dans une rare ambiance de bonne humeur. Ce jour-là, l'orchestre retrouve ses habitudes et S. L. son nouveau directeur qui ne dirige l'orchestre que depuis quelques mois. Au menu, un programme on ne peut plus habituel : la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak, l'ouverture de *La Force du destin* de Verdi et le *Premier Concerto en la mineur* de Saint-Saëns pour violoncelle.

La répétition commence assez mal, la jeune violoniste qui devait jouer le concerto de Brahms est malade. Au pied levé, on remplace alors cette œuvre par les deux premières mentionnées. (« Depuis que je suis à l'orchestre je l'ai jouée au moins cinquante fois *La Force du destin* », nous dira un musicien.) Les musiciens sont tendus, un soliste des cordes³⁶ intervient plusieurs fois pour

Metha, à savoir les chefs dont parle la presse, qui enregistrent pour des marques prestigieuses : Deutsche Grammophon, Philips, Decca, etc. Nous avons observé que ces chefs peuvent s'autoriser toutes sortes d'impairs techniques et psychologiques sans engendrer de réactions de l'orchestre. Certains de ces chefs iront même jusqu'à certaines insultes misogynes : « Taisez-vous les ménopausées. » Ce jour-là les musiciens ont retenu l'insulte mais n'ont pas réagi.

33 – Les musiciens de l'Orchestre de Paris subissent par exemple des contrôles de niveau.

34 – Leur éloignement spatial du chef facilite aussi de telles manifestations.

35 – Cf. B. Lehmann, *op. cit.*

36 – Nous restons volontairement imprécis afin de préserver l'anonymat des musiciens.

suggérer un coup d'archet au chef : « Je trouve que c'est pas très joli, ça manque de finesse comme ça, je le verrais bien tatata ta tata plutôt que taatata. » Le chef accepte l'essai et transmet la consigne à l'ensemble du pupitre. Il commet pour aujourd'hui sa première faiblesse : en montrant tout d'abord, et ouvertement, que cette option ne vient pas de lui et en se l'appropriant quasiment. En même temps, le chef de pupitre remue la tête, voulant certainement signifier par là son dépit à l'ensemble de ses collègues. À partir de cette première faiblesse, un autre soliste des cordes en souligne une autre : un trait dont le chef n'a pas tenu compte. Une discussion s'engage alors, elle est suivie d'un sourire apparemment complice des deux solistes intervenus. L'orchestre continue, le chef s'apprête à l'interrompre pour glisser une consigne, mais aussitôt le premier des deux solistes se lève pour le devancer et donner ses indications au pupitre qu'il a sous sa responsabilité. Le ton monte, l'orchestre bavarde, le chef lance un « chut ». Il adresse des reproches aux musiciens mais à voix trop basse, les vents n'entendent rien : « On n'a pas entendu » (un bois), le chef répond en anglais, – « On ne comprend pas » (le même bois) –, c'est alors qu'un violon se lève et avec ironie dit : « Moi je vais traduire : il a dit qu'on devait continuer comme ça. » La pause arrive enfin.

Les musiciens reviennent, le chef prend le second mouvement. Il fait tout d'abord travailler les violons et se retourne vers les contrebasses pour leur demander le silence :

LE CHEF. — Ça ne peut pas aller, on ne peut pas jouer pendant que l'on travaille³⁷.

CONTREBASSISTE N° 1. — C'est pas normal que l'on travaille les coups d'archet pendant les répétitions, ça aurait dû être fait avant, vous n'avez pas fait votre travail.

LE CHEF. — Je suis d'accord avec vous mais on n'avait que deux jours pour préparer cette pièce.

CONTREBASSISTE N° 1. — Pourquoi vous en prenez-vous à nous, nous n'y sommes pour rien.

LE CHEF. — Vous faisiez des pizzicatos, on ne peut pas faire de pizzicato comme ça pendant qu'on travaille.

CONTREBASSISTE N° 2. — Je vous garantis que ça ne nous concerne pas.

Le chef reprend et avant d'attaquer il perçoit un son du côté des contrebasses, il se retourne alors et, silencieux, les fusille du regard. La répétition reprend, le chef dirige tout en jetant de temps à autre un œil du côté des contrebasses. Le mouvement terminé, il se retourne vers elles en les flattant par un « Voilà, parfait ».

On passe alors à *La Force du destin*. À la fin de la répétition, un dirigeant syndical intervient publiquement pour faire une remarque au chef : « On n'a pas besoin de

répéter comme ça *La Force du destin*, on l'a déjà souvent répétée, elle nous sert à chaque fois de *bis*, donc on la connaît par cœur, alors si vous avez des remarques vous ne devez pas les faire comme ça. »

LE CHEF. — Vous avez raison. Mais moi la manière dont les autres ont travaillé ne me regarde pas, mais je tiens absolument à la mettre moi-même au point pour le concert.

Le lendemain matin, le chef demande aux contrebasses de jouer moins large et plus *piano*, les contrebassistes essaient, le chef n'est toujours pas satisfait. Se concertent-ils alors pour lui tendre un piège³⁸ ? le chef reprend le passage avec l'ensemble. Il arrête et adresse au pupitre concerné ses félicitations. L'un d'eux dévoile alors publiquement la supercherie : « Mais nous n'étions que quatre. » Semblant perdu, le détenteur de la baguette reconnaît que, finalement, tout à l'heure à huit c'était très bien.

On peut lire ici deux types de réactions : tout d'abord celles esthétiques des deux solistes-cordes qui visaient subtilement à renvoyer le chef à son manque de raffinement. Une réaction (plus populaire) punitive et ironique enfin, laquelle vise à « faire tomber » le chef en lui tendant un piège (contrebassistes) ; ironique et méprisante, elle consiste à se moquer publiquement de lui, à le débiner³⁹ ou à ne pas tenir compte de ses consignes. On observe ici qu'à des positions différentes au sein de l'orchestre correspondent des techniques différentes de contestation : à la suggestion plus mondaine s'oppose si l'on peut dire l'« iconoclasme » ou le « débinage » populaire. En conclusion, la chronologie est ici la suivante : le chef manifeste des failles musicales⁴⁰, les solistes réagis-

37 – Les musiciens ont très souvent l'habitude de ne pouvoir rester près de leur instrument sans le toucher, le jouer, ils sont comme pris dans une nécessité quasi obsessionnelle de manipulation permanente.

38 – J. Kamerman fait la même observation : « Orchestra musicians frequently talk about testing a new conductor by intentionally playing wrong notes to see if he can spot the mistakes », in « Symphony conducting as an occupation », in J. Kamerman, R. Martorella, *Performers and Performances. The Social Organization of Artistic Work*, New York, Praeger, 1983, p. 49.

39 – « Les membres des classes populaires ont souvent recours à des moyens symboliques pour échapper au poids de l'autorité. Je pense d'abord à l'art populaire du « débinage », au pied de nez que l'on peut faire à l'autorité en la singeant ou en la dégonflant », R. Hoggart, *op. cit.*, p. 122.

40 – Afin de souligner le décalage existant entre la perception du public lors de la représentation et la réalité des coulisses, suite à la répétition décrite on pouvait lire dans la presse ces remarques de J. Longchamps qui assistait au concert : « Un festival de S. L. et de l'Orchestre de W. L'entente du chef et de ses instrumentistes semble de plus en plus étroite : l'intuition de L., qui a le sens inné du tempo, de la densité musicale, des lignes architecturales, de la vérité de l'émotion, se communique à un orchestre qui a rarement été aussi discipliné, riche et ardent [...] ».

sent, mal à l'aise le chef se montre psychologiquement désagréable, les vents le débinent. On passe ainsi d'une critique technique à un problème d'honneur. D'une manière générale, les consignes touchent davantage le jeu des cordes (les mettre ensemble, contrôler les attaques, les coups d'archet) que le jeu des vents qui disposent d'une autonomie musicale plus importante.



**PARADE : LA RÉPÉTITION
DE M.T., LE « DÉBINAGE »
D'UN CHEF**

À sa présentation, le chef arriva tout d'abord sans adresser le moindre salut à l'orchestre⁴¹. Il se dirigea vers son estrade et attaqua aussitôt la pièce prévue au programme. De par les percussions qu'elle nécessite, cette œuvre suffirait à elle seule à déconcentrer l'atmosphère : une roue de loterie, deux plaques métalliques, un pistolet, une sirène, une machine à écrire, un jeu de bouteilles (bouteillophone), etc. L'intervention de chacun de ces instruments fit souvent se retourner certains cuivres situés juste au-devant. On riait fort, un des musiciens mima la mort au coup de pistolet.

Outre la froideur qu'il dégage (costume trois pièces sombre), ce qui distingue ce chef du précédent – et ceci est d'une grande importance – c'est sa grande méticulosité. Nous avons pu chronométrer ce jour-là les séquences de travail. Pour une pièce durant en tout 15 minutes 40, il n'effectua, en 1 heure 40 de répétition, pas moins de 74 arrêts allant de huit secondes d'émission à deux minutes une fois, plus d'une minute trois fois. Le reste des passages ainsi joués ne durait jamais plus d'une minute. À cela s'ajoutaient, ce que souvent les musiciens ne supportent guère, de nombreux arrêts injustifiés. Le chef se contentant de baisser les bras et de dire : « On reprend au même endroit. » De plus, alors que beaucoup de dirigeants cessent la répétition une fois achevé le programme prévu, celui-ci jugea opportun (il ne restait alors que 11 minutes de répétition) de combler ce vide par *Pacific 231* de Honegger en première lecture, ce qui dura 4 minutes 28 en tout.

Les réactions ne tardèrent pas : elles s'exprimèrent chez de nombreux tuitistes par d'intenses bavardages tandis que la moquerie et la « franche rigolade » prédominaient dans l'harmonie.

Après trente minutes de répétition, le chef, s'acharnant pour la dixième fois sur le même passage, s'adressa aux cuivres pour leur transmettre une consigne, ce qui engendra aussitôt de leur part cette série de répliques :

« Les cuivres, ils commencent à en avoir marre! », « Qu'est-ce que c'est mauvais! » Chaque observation du chef provoquait la même réaction : « Bien sûr, maître », « D'accord, maestro », « Oui, maître »⁴². Il est à noter que les musiciens, et les cuivres plus particulièrement, disent souvent « Oui, maître » par ironie, dans les moments de grande tension. À travers le terme de maestro ou de maître se glisse une certaine forme de dénégation de l'autorité, autrement il n'est généralement pas employé par les musiciens, sauf chez les chefs de pupitre ou par certains zélés ; le chef est généralement appelé monsieur.

Durant ces répétitions, les cuivres firent tout pour faire échouer les solos de leurs voisins directs : quand l'un d'eux jouait, d'autres s'efforçaient, par des mimiques, de lui faire rater le passage qu'il avait à jouer, ce qui engendra parfois de grandes hilarités familiales.

Ainsi, après plusieurs demandes de silence, le chef se leva en signifiant à l'ensemble qu'il cessait définitivement la répétition : « Terminé! ». Un cor rétorqua alors : « À bientôt » puis un autre : « Bon débarras », un autre enfin rota. Par contre, le premier violon solo suivi aussitôt du premier hautbois se précipita sur les pas du chef pour tenter d'infléchir sa décision⁴³. Celui-ci revint après un quart d'heure, alors que les musiciens s'apprétaient à rentrer.

Rien de plus significatif en ce sens que l'ouverture de *La Force du destin* de Verdi, [...] qui fut musclée, nerveuse, bouleversée à souhait, passant de la crise la plus violente à la ferveur religieuse et à la solennité du drame, avec une précision toscaninienne », *Le Monde* daté du 24 février 1990. Il faut que le chef communique avec la presse pour que les conflits internes à l'orchestre soient rendus publics, ainsi pouvait-on lire la brève suivante dans *Le Monde* daté des 8 et 9 octobre 1995 : « En pleine répétition du concert qu'ils devaient donner avec l'Orchestre national de France, [...] le chef d'orchestre russe Guennadi Rojdestvenski et son épouse la pianiste Viktoria Postnikova ont claqué la porte. » Viktoria Postnikova a fait part au *Monde* des raisons de leur décision : « L'orchestre parle tout le temps pendant les répétitions. Très mal préparés, les musiciens n'ont même pas regardé la musique du *Cinquième Concerto* de Prokofiev chez eux avant de venir. »

41 – Ce détail a son importance, l'arrivée est le premier indice que fournit le chef aux musiciens qu'il aura sous sa direction : « When a new man face the orchestra – from the way he walks up the step to the podium and opens his score – before he even picks up his baton – we know whether he is the master or we », Franz Strauss, cité in J. Kamenman, *op. cit.*, p. 49.

42 – « Il y a aussi un goût particulier de la tricherie qui accompagne parfois les manifestations de déférence propres aux classes populaires : c'est la fausse humilité qui donne immédiatement du « monsieur », mais révèle, par son empressement même, qu'il s'agit d'un jeu dédaigneux où l'on utilise l'honneur du bourgeois pour les scènes en public afin de le rouler plus facilement », R. Hoggart, *op. cit.*, p. 121.

43 – Les musiciens ne vont généralement pas jusqu'au bout de leurs contestations, ainsi toujours à propos de l'affaire ONF parue dans *Le Monde* : « Des musiciens, conscients que certains d'entre eux étaient allés trop loin, ont proposé de présenter leurs excuses au chef et la « Représentation de l'Orchestre » a envisagé de sanctionner certains. »

À l'annonce de son retour, l'un des cuivres lança un « Oh merde! », le chef reprit son poste et recommença par ces mots : « Je n'ai pas besoin de cette impression car ici on travaille. »

C'est au travers de l'interaction sociale qu'instaurent les participants que se dessine le rapport que les musiciens peuvent entretenir avec l'interprétation d'une part et avec le chef d'une autre. Nous avons pu voir également s'esquisser, à travers ces deux exemples, ce qui rapprochait les pupitres entre eux et ce qui les en éloignait : les cordes réagissent généralement par suggestion, ils interdisent ainsi, par leurs bavardages intensifs, par leur force d'inertie, au chef d'imposer ses consignes⁴⁴. Les vents, plus versatiles, vont d'une extrémité à l'autre : de l'attention silencieuse à la moquerie ouverte et à la dénégation, marquée d'irrespect, de l'autorité du chef. On aura également remarqué qu'il y a émulation au sein de ces pupitres : que l'un des musiciens lance un mot, il sera bientôt suivi par l'un de ses voisins qui renchéra, augmentant ainsi d'autant l'impact. On assiste parfois à une sorte d'émulation dans la contestation, laquelle est euphémisée, déniée, sous la forme de concours locaux de plaisanteries. L'autorité du chef se trouve ici remise en cause, la communication est coupée et les musiciens réduisent leur jeu à une simple exécution technique, sans tenir compte des consignes verbales qu'ils ne perçoivent plus. Les vents, et plus particulièrement les cuivres, peuvent ainsi devenir rapidement les iconoclastes de l'orchestre. Ne reconnaissant souvent pas entièrement la « musique classique » comme leur, ils se trouvent plus à même d'exercer ce qu'ailleurs, chez les croyants, on qualifierait de vandalisme, sans avoir l'impression de commettre un acte sacrilège.

Nous avons observé que vents et cordes s'accordaient sur la définition du chef et qu'ils ne s'entendaient pas sur le mode de contestation ; à travers cette incompréhension resurgissent les différences sociales : lorsque les vents débinent, certaines cordes remuent la tête, soupirant, s'échangent des signes complices de désolation, des cordes des derniers rangs se bouchent ostentatoirement les oreilles quand les vents derrière elles cuivrent volontairement, des mots ressortent : « Qu'est-ce qu'ils sont lourds. » Durant les pauses nous avons entendu : « Vous exagérez quand même un peu, les gars. » Lors de ces moments de tension, les contacts qui existent entre tuttistes et solistes peuvent être parfois plus amers encore et faire rejaillir le système d'oppositions sexuelles que nous évoquions plus haut : après une discussion concernant l'ensemble de l'orchestre, un violoniste prit un cor à part en lui posant la main sur l'épaule, à quoi le corniste réagit : « Dégage ta main, moi j'suis pas une pédale

comme toi⁴⁵. » Les cuivres peuvent parfois aussi se moquer ouvertement des cordes quand elles semblent manifester du zèle au travail : alors que, durant une pause, les violons, sous la direction de leur premier soliste, précisaient entre eux un trait difficile, les cuivres réagirent en les sifflant et en se moquant d'eux tout en les applaudissant.



En conclusion, lorsque le chef dispose d'une certaine autorité, c'est-à-dire lorsqu'il ne réveille pas les divergences par des excès de pouvoir, par des consignes injustifiées, lorsqu'il se montre respectueux à l'égard de ceux qu'il dirige, il a toute chance de parvenir à ses fins, d'obtenir des musiciens l'interprétation qu'il souhaite donner d'une œuvre. Dans le cas contraire, il ne fait que réveiller, catalyser, les forces antagonistes enfouies, les différences et les désillusions de certains et il ne peut se produire que ce que nous avons décrit à propos de *Parade*. Ainsi le « mauvais » chef, du point de vue des musiciens, fait ressortir l'iconoclasme refoulé des uns et l'inertie, l'indifférence ou l'énervement des autres. Dans le premier cas il obtiendra des musiciens qu'ils servent « leur mission sacrée ». Dans le second, il ne pourra obtenir, tout au plus, que l'expression de leurs désillusions. Pris dans un autoperfectionnement instrumental permanent, engagés dans la répétitivité constante de l'orchestre, occupant des postes qui pour certains ne correspondent pas à leurs rêves déçus, ils vivront ces heures de répétitions comme de petits employés ministériels à la Courteline et de tels chefs ne pourront obtenir d'eux que le minimum technique.

44 – Il est à noter que cette attitude est également due à la position spatiale que les cordes occupent : étant aux pieds du chef, ils risqueraient gros en utilisant le débinage. D'autre part, les musiciens à cordes partageant à deux le même pupitre et étant placés par binômes les uns derrière les autres sont spatialement contraints à n'avoir qu'un seul interlocuteur. De ce fait les moqueries circulent moins que chez les vents.

45 – Nous renseignant sur le violoniste ainsi interpellé, nous avons appris qu'il était marié et père de deux enfants. L'insulte renvoie donc certainement davantage à sa position sociale (bourgeois-femme) qu'à son statut amoureux.

La musique, cet art sacré, n'a plus rien à voir, si on le saisit là où il se fabrique, avec une communion désintéressée d'artistes voués à l'œuvre. La production scénique se construit par de multiples négociations sociales, par toutes ces interactions à travers lesquelles rivalisent entre eux les groupes concernés de l'orchestre afin de ne pas perdre la face. La production est avant tout la recherche d'un compromis entre les deux parties afin que chacun puisse, au mieux, tirer le maximum de succès, c'est ce que visent à leur façon musiciens et chefs. Dans le pire des cas, et sans en rien laisser paraître, l'orchestre assurera en concert un minimum musical, jouant ce qui est écrit sur la partition, ne respectant aucune consigne stylistique indiquée par le chef. Mais dans ce cas l'orchestre aura tout fait en répétition pour remettre en cause le bien-fondé de son titre de chef. De ce fait le concert, mis en relief avec la répétition, ressort ainsi comme une « façade »⁴⁶ lancée au public afin de dissimuler les tensions antagonistes et les divisions qui constituent l'or-

chestre et de correspondre aux attentes rituelles. Le travail d'orchestre apparaît, d'une part, comme une longue chaîne allant de la répétition (partie ouvrière de la chaîne, le pôle de fabrication) au concert (transformation symbolique effectuée sur la partie ouvrière) et, d'autre part, comme un partage temporel de l'autorité : la répétition, durant laquelle l'orchestre décide ou non de rivaliser avec le chef, et le concert comme temps du chef ainsi que les rituels nous l'ont montré.

46 – La façade est « la partie de la représentation qui a pour fonction normale d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs. La façade n'est autre que l'appareillage symbolique utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation », in E. Goffman, *La Présentation de soi*, p. 29. On peut voir aussi la production de la musique comme « un continuum qui va du simple objet fabriqué, outil ou vêtement, à l'œuvre d'art consacrée, le travail de fabrication matérielle n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué... », in P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 244.