

— pierre verdrager —

Julien Besançon (2000), *Festival de musique : analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*, Paris, L'Harmattan, coll. «Logiques Sociales», 268 p.

Le livre *Festival de musique*, que Julien Besançon vient de faire paraître, est précieux pour toutes les personnes qui s'intéressent aux institutions du monde musical. C'est le festival de la Chaise-Dieu qui a fourni le terrain de l'enquête. L'auteur retrace avec une grande minutie la vie de ce festival, depuis sa création en 1966 par Georges Cziffra jusqu'aujourd'hui. Julien Besançon a ainsi été amené à observer de près les grandes évolutions. Appartenant originellement à l'univers des relations amicales entre un grand pianiste (Georges Cziffra), un directeur musical (M. Mazoyer) et toute une série d'acteurs locaux (les habitants de la ville), le festival perd, au gré du temps, sa dimension 'domestique' pour devenir plus structuré, plus professionnalisé et, également, plus subventionné, notamment par le département, la région et l'État. Julien Besançon analyse minutieusement comment les différents financements se sont mis en place tant au niveau des collectivités territoriales que de l'État. Son étude l'amène à comprendre les mécanismes qui sont au principe de l'inflation systématique des subventions des institutions publiques. L'analyse rend manifestes certains des 'effets pervers' de la subvention publique, notamment sa dimension contre-redistributive. En effet, la subvention publique n'est pas nécessairement affectée à des dépenses visant l'intérêt général (sensibilisation auprès des enfants ou des personnes âgées, diminution du prix des places, etc.). Son allocation se contente de contribuer à encourager le festival à participer à l'augmentation des cachets corrélative de la 'stratégie de surqualité' (selon l'expression que Julien Besançon emprunte à X. Dupuis) adoptée par les directions successives du festival. De sorte que, comme dans d'autres institutions publiques françaises telles que l'Opéra Bastille ou le Théâtre du Châtelet, plus les subventions publiques sont importantes - celles-ci fonctionnant d'ailleurs comme des labels de qualité des festivals qui en bénéficient - et plus les prix des places sont paradoxalement élevés. Contrairement à sa vocation première, la subvention ne produit aucun effet redistributif, en permettant, par exemple, à certaines couches de la population faiblement déten-

trices de capital économique d'accéder aux salles de concert, mais contribue, tout au contraire, à les écarter. Ce *paradoxe de l'argent public*, Julien Besançon en démonte remarquablement la logique. En effet, si l'argent public produit des effets qui sont contraires à sa vocation, c'est essentiellement parce que les institutions publiques, et notamment l'État, ne font dépendre qu'en théorie, et non en pratique, l'allocation de subvention d'exigences spécifiques en matière de formation, de sensibilisation auprès du jeune public, en bref de *contraintes d'intérêt général*, et n'ont donc pour seule possibilité de sanction que de ne pas augmenter la subvention d'une année sur l'autre. C'est seulement négativement - par le refus de l'augmentation de la subvention - que l'État tente de combler l'écart qui existe entre les principes, liés aux contraintes de généralité, et la pratique, particularisée dans chaque festival. Or, Julien Besançon montre bien que le festival de la Chaise-Dieu est en contravention avec les principes ministériels explicites qui conditionnent l'allocation des subventions en ne satisfaisant que très marginalement aux cahiers des charges sociaux par lesquels se justifie l'allocation d'un financement public. Pourtant, le festival continue d'être particulièrement bien doté puisque, à partir de 1992, celui-ci touche plus de 76'000 Euros par an. En outre, l'absence de coordination des institutions publiques, due à la pluralité des échelles décisionnelles (notamment Département, Région, État), contribue structurellement au phénomène.

La minutie et la rigueur de l'enquête font regretter que son auteur n'ait pas fait preuve d'un peu plus d'audace méthodologique. En effet, Julien Besançon reste enfermé, pour une grande part, dans le paradigme bourdieusien, ce qui l'empêche de rendre compte de manière percutante d'un certain nombre de questions qui, pourtant, méritaient d'être revisitées. L'auteur utilise une *vision oppositionnelle* pour problématiser la relation que les différents acteurs du festival - programmateur, financeurs publics, mécènes privés, clergé qui accueille les manifestations dans l'édifice ecclésial - entretiennent les uns avec les autres. C'est ainsi que l'action du financeur devient une 'contrainte externe pesant sur' la programmation et la vie du festival. Partant, la bonne vieille opposition 'autonomie/hétéronomie', si chère à la sociologie critique, instrumentalise la description des différentes relations entretenues par les

notes de lecture

acteurs du festival : «L'hétéronomie à laquelle est confronté le champ musical et plus particulièrement ici le Festival de la Chaise-Dieu est alors clairement mise en évidence : les instances musicales sont soumises, de façon accentuée par l'intermédiaire de leurs mécènes, à la conjoncture économique et par conséquent à une grande incertitude» (74). Le chapitre 2 de la première partie s'intitule lui-même : «Le champ musical et la perte d'autonomie du champ musical.» On se demande bien, en effet, dans quel monde se rencontrent des festivals qui ne seraient dépendants ni de mécènes, ni de l'État, ni des critiques, ni du public, ni de personne. L'on voit bien ici qu'on aurait eu tout intérêt à substituer à la notion d'hétéronomie celle de *structure différentielle d'interdépendance*. Et de même qu'au récit de la description de la relation oppositionnelle où s'affrontent la 'logique artistique' et la 'logique économique', il conviendrait de substituer le portrait des structures différenciées d'interdépendance qui permettrait de rendre visibles les différentes manières qu'on a d'interdépendre. Mais Julien Besançon, en tentant de dégager les différentes logiques qui sont à l'œuvre dans la réalisation du festival et qui se projettent sur un seul plan d'immanence - la programmation -, choisit d'articuler ces différentes logiques de manière oppositionnelle. C'est dommage car un tel parti pris fait retomber l'auteur dans les schémas les plus rebattus de la sociologie critique qui ne connaît pas d'autre principe explicatif que l'affrontement manichéen entre de 'bons artistes' - autonomes - et de 'méchants financeurs' - vecteurs d'hétéronomie. Il est à cet égard très significatif que Julien Besançon ait donné la parole à tout le monde, à l'exception notable des mécènes privés. Sans doute aurait-il mieux valu employer un tout autre langage sociologique où l'on aurait donné sa place à la description dynamique des structures d'interdépendance qui, seules, permettent d'en finir avec les portraits martyrologiques où les victimes - les artistes - sont la proie de persécuteurs - les financeurs -, au moment même où, pourtant, les seconds rendent tout bonnement possibles les premiers. C'est ainsi qu'il ne lui est pas non plus possible d'échapper aux dualismes topologiques où s'opposent l'intériorité de l'art et l'extériorité de l'argent, lesquels verrouillent malheureusement la réflexion de tant de travaux sociologiques. Bien sûr, les difficultés descriptives auxquelles se heurte Julien Besançon tiennent à celles qui sont inhérentes au modèle bourdieusien. Et ces difficultés sont quand même para-

doxales dans la mesure où le modèle bourdieusien qui se voulait être *pluraliste* - à chaque champ sa logique - génère perpétuellement des descriptions *substantialistes* - les logiques des champs s'entrechoquent comme des boules de billard - où il n'est possible de caractériser la structure des relations entre les différents acteurs qu'en termes oppositionnels et antagonistes, amplifiant par là les caractéristiques spontanément réifiantes du langage ordinaire. Ainsi, l'on ne manque pas d'être stupéfait lorsque l'auteur caractérise d'"intrusion" (134) la relation qui lie le 'champ administratif' et le 'champ politique', alors qu'il en va du fonctionnement légitime du 'champ politique' de guider et d'inspirer l'action de l'administration publique. Sans doute aurait-il été bien plus productif de mettre au point une 'sociologie en relief' où l'on tente de rendre raison de la logique de chacun des acteurs en présence sans tomber dans le biais spatialisant ('intérieur' *versus* 'extérieur'), en se positionnant à partir de chacun des points de vue d'où la situation peut se laisser voir et non à partir d'un seul point d'où l'on observe tous les autres acteurs. Il aurait été plus productif d'*endogénéiser l'opposition interne/externe* afin de voir comment un tel schéma structure l'expérience des acteurs, suivant en cela l'enseignement de Norbert Elias qui, dans *La Société des individus*, avait procédé à la généalogie de l'émergence de cette opposition psycho-structurante. La matière ne manquait pas, si l'on en croit les mots d'un des directeurs successifs du festival de la Chaise-Dieu : «C'est une façon d'alchimie, la programmation. Ça veut dire qu'elle commence d'une façon, et finit d'une autre et que ce sont souvent des paramètres extérieurs ou intérieurs d'ailleurs qui la modifient ou l'infléchissent dans un sens ou dans un autre» (205). Une telle endogénéisation aurait permis la purification du langage de description sociologique qui se serait contenté, à la différence des acteurs en présence, de faire référence sans spatialisation à la réalisation d'une programmation comme étant le résultat objectivé d'une *articulation de paramètres hétérogènes* : paramètres esthétiques (goût du directeur et du public), civiques (intérêt des institutions publiques), économiques (intérêt des mécènes), religieux (intérêt du clergé), pratiques (capacité maximale de la salle), etc.

Il semble parfois que l'auteur ait été conscient des limites épistémologiques sur lesquelles celui-ci butait en oscillant entre deux orientations paradigmatiques

notes de lecture

qui le font hésiter entre une posture critique - dénonciatoire - visant à expliciter les dépendances s'exprimant dans le langage des 'contraintes externes', et une posture a-critique - énonciative - visant à expliciter la structure des interdépendances s'exprimant dans le langage des interactions réciproques, faisant voler en éclat la notion d'"intérieurité" et d'"extérieurité". Il est ainsi vraiment dommage que toute la réflexion sur la structure d'interdépendance entre les différents acteurs du festival - directeur, financeurs, clergé, public -, qu'instrumentalise la référence aux traductions chères à Michel Callon, débouche sur une conclusion qui vise la *désingularisation sociologiste* du directeur du festival : "Avoir mis en évidence le pouvoir du directeur dans le réseau ne contredit pas le fait que la configuration de ce réseau et son évolution interviennent sur le contenu même du programme. Même si la constitution du réseau avantage le directeur, il est tout de même obligé de prendre en considération les logiques de tous les acteurs qui participent au festival. La programmation est une œuvre collective. Mais la publicité dont le directeur du festival est l'objet, le processus de traduction qu'il opère, et les représentations artistiques qu'il se donne de son métier tendent à dissimuler cette collectivité à l'origine du programme en faisant du directeur son seul auteur. Ainsi s'explique la personnalisation dont nous faisons part au début de notre étude : tout concourt à faire d'un festival le festival de son directeur, à faire de la programmation, le chef-d'œuvre d'un véritable créateur. Mais à en rester à cette apparence, c'est ne pas voir comment les choix de programmation du directeur sont, tout comme les œuvres d'un artiste, le résultat d'un travail collectif» (235). La sociologie de la singularité est aujourd'hui suffisamment avancée pour qu'on puisse exiger des sociologues qui s'en occupent des propositions plus sophistiquées que la simple dépersonnalisation de la direction du festival, par archipélisation et collectivisation de la 'fonction-auteur', le moteur de l'action étant déplacé du sujet (le directeur) au réseau (l'ensemble des acteurs qui concourent à l'existence du festival). L'intérêt du sociologue pour la 'collectivisation' de la programmation du festival lui fait décrire avec ironie toutes les références du directeur du festival lui-même au statut d'artiste. Cette distanciation lui fait rater une magnifique occasion d'enrichir la littérature sociologique de ces nouvelles positions artistiques que sont les intermédiaires culturels qui ont à

traiter avec la création d'autres créateurs et qu'on rencontre dans d'autres univers à une position homologue, qu'il s'agisse, par exemple, des arts plastiques (monteurs d'exposition) ou des ouvrages de l'esprit (éditeurs). Ce n'est pas la mort d'un genre très spécial d'"auteur" qu'il fallait célébrer, par écrasement du singulier sous le collectif, mais bien sa naissance et il est vraiment dommage que l'auteur confonde enterrement et baptême. S'agissant de ce même directeur, il est permis également de regretter l'approche sociologiste de l'homologie avec le religieux, par la médiation de l'incroyable prophète wébérien auquel est assimilé le directeur du festival. En effet, si l'on respecte le principe de non-redondance qui veut que le sociologue ne répète pas purement et simplement, fût-ce d'une manière plus complexe, la parole des acteurs, alors il devient particulièrement délicat de rabattre la réalité observée sur les 'croyances' tant la réduction au religieux est une des matrices de critiques les plus empruntées de notre monde moderne. C'est essentiellement parce que la productivité heuristique des 'mises en croyance' sociologiques introduites par les homologies avec le religieux n'est jamais vraiment à la hauteur de nos attentes épistémologiques, qu'il conviendrait d'y réfléchir à deux fois avant d'y recourir de manière incontrôlée. Il n'est en effet guère possible d'accorder sa confiance aux comparaisons sociologiques du culturel et du cultuel que dans la mesure où celles-ci sont effectuées jusqu'au bout, à savoir *jusque dans les différences et les singularités irréductibles*. L'euphorie liée au dévoilement des illusions par mise à l'équivalence disqualifiante du culturel et du cultuel fait souvent oublier la moitié du travail de dévoilement et nous sommes bien obligé de regretter que Julien Besançon se soit arrêté en cours de route comparative.

Mais ces quelques réserves ne voudraient en aucune manière décourager la lecture de cet ouvrage, par ailleurs très rigoureux, au ton plein de mesure et où fourmillent des informations de première main, qui devrait, sans nul doute possible, satisfaire l'intérêt des lecteurs curieux de saisir les mécanismes qui sont au principe du fonctionnement d'un festival de musique.

Pierre Verdrager
verdrager@wanadoo.fr