Ministère de la culture et de la francophonie
Direction de l'administration générale

Bulletin du
Département des études et de la prospective

2, rue Jean-Lantier, 75001 Paris
Tél. 40 15 73 00
Télécopie 40 15 79 99

Supplément à la Lettre d'information N° 365 du 7 avril 1994

N° 103 / mars 1994 DOSSIER

développement culturel

Les musiciens d'orchestre professionnels

Près de 3 000 musiciens dans les orchestres professionnels français, 39 ans de moyenne d'âge, 30% de femmes, 7,5% de musiciens étrangers : en l'absence de source statistique cohérente couvrant la profession de musicien d'orchestre professionnel, cette étude présente pour la première fois une photographie démographique de cette profession.

Elle apporte aussi des éléments d'appréciation de l'adéquation quantitative et qualitative du système de formation musicale aux besoins des orchestres : 80 postes se libèrent effectivement chaque année, les cordes sont les pupitres les plus difficiles à pourvoir. Mais au-delà, en mettant en exergue les spécificités et les exigences du métier de musicien d'orchestre, elle éclaire des aspects de ce métier qui sont, le plus souvent, méconnus du grand public.

2 800 musiciens d'orchestre professionnels en France

La France compte 32 orchestres professionnels permanents *(voir page 5)* qui regroupaient, en 1992, 2 128 musiciens pour un nombre total théorique de postes de 2 214 (il y a, en effet, toujours un volet d'emplois vacants dans l'attente de l'organisation d'un concours de recrutement et quelques postes «gelés»). S'y ajoutent les orchestres non permanents (associations, formations baroques...). Au total, le nombre de musiciens professionnels ayant à titre principal un emploi dans un orchestre ou travaillant régulièrement en orchestre est donc de l'ordre de 2 600 à 2 800. Par ailleurs, les orchestres militaires auxquels on peut adjoindre l'orchestre de la police nationale regroupent environ 3 000 musiciens.

Une profession plutôt jeune, largement masculine, mais qui se féminise peu à peu

Les femmes ne représentent que 30,5 % des effectifs avec de fortes disparités selon les pupitres (70 % des harpistes, 52 % des violons contre 6 % des percussions...). Les pupitres exclusivement masculins sont les cuivres, à l'exception des cors.

La moyenne d'âge est remarquablement homogène selon les pupitres et elle s'établissait globalement à 39 ans en 1992. Par classes d'âge, ce sont les 30-34 ans qui sont les plus nombreux. 18 % des musiciens ont moins de 30 ans et 53 % moins de 40 ans tandis que 20 % ont 50 ans ou plus.

Toutefois, les chiffres indiquent clairement une tendance récente à la féminisation puisque 45,3% des musiciens ayant moins de 30 ans sont des femmes.

Maquette PAO : M-F Lamy (1) 45 53 30 89 - Imprimerie Bialec S.A., Nancy

Répartition par classes d'âge des musiciens professionnels d'orchestre (en 1992)

Sur la base de 24 orchestres regroupant 1 544 musiciens

	Hommes	Femmes	Ensemble
18-24 ans	3,3	5,6	4
25-29 ans	11,4	20,3	15
30-34 ans	19,3	18,4	19
35-39 ans	17,1	13,9	16
40-44 ans	15,5	10,3	14
45-49 ans	12,9	12,3	13
50-54 ans	7,4	7,5	7
55-59 ans	8,6	7,9	8
60-65 ans	4,5	3,8	4
Ensemble	100 %	100 %	100 %

Les musiciens étrangers sont peu nombreux dans les orchestres français

Les musiciens étrangers représentent 7,5 % des effectifs (il s'agit ici de personnes ayant effectivement une nationalité étrangère à l'exclusion de celles ayant acquis la nationalité française par naturalisation), ce qui est à rapprocher des 6,4 % d'étrangers dans la population active totale en France (source : recensement Insee 1990).

Les chiffres par pupitres montrent que, si les percussions, harpes, claviers, trombones et cors apparaissent comme des pupitres presque exclusivement occupés par des musiciens français, les musiciens étrangers sont les plus nombreux parmi les violons (10,9%) et les bassons (9,7 %). En affinant les chiffres récoltés, il s'avère que les musiciens étrangers représentent 18,9 % des violons supersolistes, solos et co-solistes. Pour le pupitre des bassons, il faut sans doute voir là le résultat de la concurrence du basson dit «allemand» ou «Fagot» qui est préféré par de nombreux chefs d'orchestre au basson dit «français».

Pourcentage de musiciens de nationalité étrangère par pupitre

Sur la base de 22 orchestres regroupant 1 365 musiciens en 1992

Ensemble	7,5 %
Violons	10,9
Altos	7,5
Violoncelles	7,9
Contrebasses	4,8
Flûtes	3,4
Hautbois	3,5
Clarinettes	4,8
Bassons	9,7
Cors	2,4
Trompettes	5,6
Trombones	1,9
Tubas	15,3 *
Percussions	0
Harpes	0
Claviers	0

** Chiffres non significatifs en raison de l'effectif réduit concerné.*

Le CNSM, voie royale ?

Le système éducatif, selon un mode d'organisation pyramidal, prépare les futurs musiciens professionnels à travers le passage d'une Ecole nationale de musique (ENM) à un Conservatoire national de région (CNR) puis aux Conservatoires nationaux supérieurs de musique (CNSM de Paris ou de Lyon). Il s'agit là de la voie royale pour parvenir à la carrière de soliste, de chambriste ou de musicien d'orchestre.

Le nombre de postes offerts par l'ensemble des orchestres étant relativement limité (environ 2200 comme nous l'avons vu), on pourrait s'attendre à trouver massivement dans leurs rangs d'anciens élèves des CNSM. Or seulement 57 % des musiciens ayant répondu au questionnaire sont diplômés d'un CNSM. 30 % sont issus des CNR. 10 % ont reçu une formation à l'étranger. A l'exception des ensembles parisiens et des plus grands orchestres de région, les orchestres comptent donc dans leurs rangs de nombreux musiciens issus des CNR. Les diplômés de CNSM sont minoritaires parmi les violons, les clarinettes et les percussions.

Prix et concours

Plus d'un musicien sur deux (55,6 %) s'est présenté à des concours nationaux ou internationaux. 17,5 % auraient été primés à un concours international.

Les études non musicales

Les résultats obtenus par l'enquête sont ici à considérer avec précautions en raison du faible nombre de réponses obtenues. 31 % des musiciens ne posséderaient pas le baccalauréat. 20 % des musiciens

déclarent avoir suivi d'autres études en dehors de leur cursus instrumental au-delà du baccalauréat. Bien sûr, la musicologie est la discipline la plus fréquente.

La carrière du musicien d'orchestre est marquée par la mobilité et la diversité

Pour un artiste du spectacle, le chômage est un concept flou. Au-delà du fait qu'il n'est guère valorisant de déclarer avoir connu le chômage, le principe de l'intermittence brouille la perception de la «normalité» de l'activité professionnelle. Par ailleurs, la population étudiée étant circonscrite aux musiciens des orchestres permanents, il n'est pas étonnant que les deux tiers d'entre eux n'ont déclaré aucune période de chômage ou d'inactivité supérieure à 3 mois.
70 % des musiciens ont exercé dans différents orchestres et plus d'un quart envisage de changer de formation dans l'avenir. L'ancienneté moyenne dans l'orchestre s'établit à 12 ans.
Environ 50 % des musiciens déclarent enseigner, dont 16 % à titre privé.
45 % font état d'une activité de musique de chambre régulière.
60 % déclarent jouer également dans d'autres orchestres.

Répartition par pupitre des musiciens des 32 orchestres professionnels permanents
en 1992

	Effectifs	%
Violons	686	32
Altos	248	12
Violoncelles	224	11
Contrebasses	158	7
Flûtes	91	4
Hautbois	92	4
Clarinettes	97	5
Bassons	92	4
Cors	126	6
Trompettes	89	4
Trombones	84	4
Tubas	20	1
Percussions	85	4
Harpes	24	1
Claviers	12	1

Le marché de l'emploi : quelque 80 postes ouverts chaque année dans les orchestres permanents

Ce sont environ 80 postes qui se libèrent effectivement chaque année dans les 32 orchestres professionnels permanents au bénéfice de jeunes musiciens entrant dans la profession : quelque 33 postes pour les violons mais seulement 2 - par exemple - pour les flûtes, les hautbois, pour les percussions et moins de 1 pour les harpes, tubas et claviers.

Les concours : un nombre important de candidats mais de réelles difficultés de recrutement

Alors que le nombre moyen de candidats pour un concours de violon est inférieur à 10, il sont plus de 20 pour un poste de percussionniste et même plus de 30 pour un poste de flûtiste ou de clarinettiste.

On constate à ce sujet une nette différence entre les orchestres jouissant d'un certain prestige et les autres.

En dépit d'un nombre de candidats qui peut être très important, les postes mis en concours, souvent, ne trouvent pourtant pas de titulaires. De toute évidence, ce sont les pupitres de cordes pour lesquels il est le moins facile de recruter un nouveau musicien et, particulièrement, pour les chefs de pupitre. Les postes les plus difficiles à pourvoir sont ainsi, dans l'ordre : alto solo, premier violon solo, contrebasse solo et violoncelle solo.

Une préparation insuffisante au métier de musicien d'orchestre

Le système d'enseignement musical supérieur apparaît comme globalement mal adapté au marché de l'emploi orchestral à la fois quantitativement et qualitativement

L'examen des flux de sorties des CNSM révèle un net déficit des violons par rapport aux besoins des orchestres. En revanche la plupart des autres pupitres sont excédentaires (pour certains - les tubas par exemple - de façon impressionnante).

Très nombreux sont les musiciens déclarant avoir reçu une formation inadaptée au métier de l'orchestre. En effet, *selon les musiciens* :

- on cultive au conservatoire un esprit individualiste au détriment de l'esprit de groupe et de la discipline collective ;

- l'enseignement est presque exclusivement tourné vers la carrière de soliste ;

- on n'y pratique pas assez le déchiffrage ;

- on n'y étudie que des concertos et presque jamais les traits d'orchestre ;

- les classes d'orchestre sont souvent improductives (on «rabâche» une oeuvre sous la direction d'un chef inexpérimenté, voire même l'orchestre sert de banc d'essai pour la musique des étudiants compositeurs au détriment du grand répertoire qui est la base du métier) ;

- le conservatoire n'offre qu'une formation technique et ne propose pas de réflexion sur la musique, n'enseigne pas l'histoire musicale et encore moins l'histoire de l'art (selon un administrateur d'orchestre : «On y forme des athlètes de haut niveau et non des honnêtes hommes»).

Tel est donc le constat dressé par les musiciens qui affirment avoir appris leur métier «sur le terrain». Evidemment, les choses ont évolué au sein des conservatoires, notamment dans les deux CNSM, et l'image du professeur brandissant l'anathème «Tu finiras dans un orchestre !» semble heureusement appartenir au passé. Par ailleurs, les orchestres de jeunes, les académies de cordes, ou le nouveau département de préparation aux métiers de l'orchestre ouvert pour les cordes par le CNR de Paris en janvier 1993, sont autant d'initiatives qui vont dans le bon sens. Toutefois, on ne peut que constater aujourd'hui une relative inadéquation entre formation et emploi pour les musiciens d'orchestre.

Comparaison par pupitres du nombre moyen annuel de postes se libérant effectivement dans les 32 orchestres permanents, du nombre moyen de candidats se présentant aux concours et indice de difficulté de recrutement

	Nombre moyen de postes mis au concours chaque année	Nombre moyen de candidats se présentant à chaque concours	Indice de difficulté de recrutement*
Violons	33	9	1,41
Altos	8	9	1,44
Violoncelles	9	17	1,40
Contrebasses	4	18	1,46
Flûtes	2	29	1,23
Hautbois	2	29	1,13
Clarinettes	2	33	1,11
Bassons	4	21	1,25
Cors	4	15	1,22
Trompettes	4	25	1,18
Trombones	2	15	1,00
Tubas	<1	**	**
Percussions	<2	21	1,00
Harpes	<1	27	1,00
Claviers	<1	24	1,00

(*) L'indice de difficulté de recrutement se définit comme le nombre moyen de fois qu'il est nécessaire de mettre un poste en concours pour le pourvoir.
(**) Parmi les 366 concours étudiés ne figurait aucun concours de tuba.

Un métier placé sous le double sceau de la passion et de la frustration

Les musiciens d'orchestre sont des artistes qui exercent leur métier le plus souvent par vocation.

«Devenir musicien d'orchestre peut être une vocation et surtout pas une sortie de secours !» (altiste)

«Il faut avoir le feu sacré. Si l'on hésite avec un autre métier, ce n'est pas la peine d'aborder le métier de musicien professionnel. Il faut que ce soit un besoin viscéral». (violoniste)

«C'est vrai, il y a le risque d'être déçu, de devenir aigri, de se laisser aller et de ne plus maintenir son niveau. Mais c'est un beau métier qui apporte son lot de satisfactions et de déceptions, d'euphorie et de stress, d'angoisses même, de passions... C'est un métier comme un autre et c'est un métier extraordinaire à la fois». (corniste)

Le déterminisme familial pour le développement du goût en matière artistique est chose bien connue. L'enquête en fournit une preuve supplémentaire puisque 73,5 % des musiciens déclarent avoir bénéficié dans leur enfance d'un environnement musical favorable (parents musiciens professionnels ou amateurs, ou pour le moins mélomanes).

Des études longues et le travail quotidien de l'instrument expliquent aussi, probablement, le fait que les musiciens vivent facilement dans un monde en grande partie refermé sur la profession et qu'on y rencontre un très net phénomène d'endogamie. C'est ainsi que sur les 76 % de musiciens qui

déclarent avoir un conjoint, il se trouve que dans 50% des cas ce dernier est également musicien.

Conscients de la grandeur de leur profession, ils en sont fiers, ce qui explique qu'ils ont vis-à-vis d'elle, en général, un sentiment positif.

«Je me souviens du jour où j'ai passé l'habit pour la première fois comme d'un moment de grande émotion et de fierté». (contrebassiste)

Ce sentiment vient cependant en contradiction avec leur pratique du métier au quotidien telle qu'ils la décrivent. Les musiciens sont toujours à la recherche de leur identité. Il ressort clairement des questionnaires et des entretiens qu'ils sont le plus souvent insatisfaits de leurs conditions de travail : «nous sommes des OS de la musique». Ils mettent en cause de façon très générale l'autorité de leur administration et des chefs d'orchestre, la politique artistique de l'orchestre (assimilé souvent à une «usine») et les pouvoirs publics... Le monde de l'orchestre - auquel leur formation ne les prépare guère - est peu ou prou mal vécu : corporatisme, hiérarchie, routine et fonctionnarisation suscitent des déceptions.

«L'administrateur de mon orchestre me considère comme un ouvrier spécialisé ; il est regrettable d'être traité ainsi quand on a passé sa jeunesse à se perfectionner.» (violoniste)

«Des relations avec le chef d'orchestre ne ressemblant pas à celles d'employeurs à salariés seraient plus saines». (bassoniste)

En conclusion, il est clair que le métier de musicien d'orchestre apparaît comme étant à la fracture des impératifs propres aux institutions culturelles. Structures hiérarchiques et contraintes économiques sont autant de pierres d'achoppement sur lesquelles viennent buter les aspirations d'une profession artistique.

Microcosme régi par des lois qui lui sont propres, proie facile pour la routine et le corporatisme, l'orchestre demeure une entité où aucun mode de gestion ne parvient parfaitement à concilier l'inconciliable, à savoir l'épanouissement individuel et une organisation soumise à une autorité artistique et administrative centralisée. Sans doute, l'enseignement a-t-il ici une fonction à remplir. Pour l'instant, les musiciens semblent mal préparés à assumer leur future condition au sein d'un orchestre. Des progrès sont encore nécessaires pour apprendre aux futurs professionnels ce que sera leur métier au-delà de la seule technique instrumentale.

■

La présente étude a été réalisée par le Département des études et de la prospective du Ministère de la culture et de la francophonie et le Laboratoire d'économie sociale de l'Université de Paris I à la demande de la Direction de la musique et de la danse du Ministère de la culture et de la francophonie. *Le rapport complet peut être demandé par écrit au Département des études et de la prospective, 2 rue Jean-Lantier, 75001 Paris.*

Par *«musicien professionnel d'orchestre»*, on entend les musiciens membres d'un orchestre permanent, à vocation «classique», reconnu par la Direction de la musique et de la danse. Sont exclus les orchestres saisonniers, les associations de concerts, les orchestres de type «privé» et les ensembles militaires. Le champ de l'enquête recouvrait donc 32 orchestres : 24 formations permanentes subventionnées auxquelles s'ajoutaient 6 orchestres de théâtres lyriques et, bien que n'entretenant aucun lien avec la Direction de la musique, les deux orchestres de Radio France.

Un questionnaire, de type auto-administré, a été distribué auprès de l'ensemble des musiciens de ces orchestres au cours du premier semestre 1992. On a procédé à l'interview de l'administrateur ou du délégué général de chaque orchestre. Souvent, cet entretien a été complété par la rencontre du régisseur et de la représentation syndicale. Ce dispositif d'enquête a été, par ailleurs, complété par 30 entretiens qualitatifs auprès de musiciens et de chefs d'orchestre.

Liste des orchestres couverts par l'enquête :
Orchestre national de Bordeaux Aquitaine - Orchestre régional d'Auvergne - Orchestre de Bretagne - Orchestre régional de Cannes Provence Alpes Côte d'Azur - Orchestre lyrique de région Avignon Provence - Ensemble instrumental de Grenoble - Orchestre national de Lille - Orchestre philharmonique des Pays de la Loire - Philharmonie de Lorraine - Orchestre national de Lyon - Orchestre philharmonique de Montpellier - Orchestre symphonique et lyrique de Nancy - Ensemble instrumental de Basse Normandie - Ensemble instrumental de Haute Normandie - Orchestre de Paris - Ensemble Intercontemporain - Ensemble orchestral de Paris - «Le Sinfonietta», orchestre régional de Picardie - Orchestre des pays de Savoie - Orchestre philharmonique de Strasbourg - Orchestre symphonique du Rhin Mulhouse - Orchestre national du Capitole de Toulouse - Orchestre de chambre national de Toulouse.
Orchestre de l'opéra de Lyon - Orchestre de l'opéra de Marseille - Orchestre de l'opéra de Nice - Orchestre de l'opéra de Paris - Orchestre du théâtre des arts de Rouen - Orchestre du théâtre de Tours.
Orchestre national de France - Orchestre philharmonique de Radio France.

VIENT DE PARAÎTRE

ÉQUIPEMENTS CULTURELS TERRITORIAUX
projets et modes de gestion

par l'Observatoire des politiques culturelles, le Centre national de la fonction publique territoriale et le Département des études et de la prospective du Ministère de la culture et de la francophonie, édité par Michel Gault, 1994, 200 p.

Faut-il changer de statut pour moderniser les équipements culturels des collectivités territoriales ?

Élus, administrateurs et professionnels de la culture s'interrogent aujourd'hui de plus en plus fréquemment sur le choix du statut et du mode de gestion le plus approprié aux équipements culturels territoriaux dont ils ont la responsabilité, sans doute parce que les missions, les financements et les publics de ces équipements ont beaucoup évolué au cours de ces dernières années. Mais ce choix ne peut se faire sans une démarche préalable d'analyse, voire de définition, du projet culturel de l'établissement concerné tant est grande la diversité des contextes locaux, des équipements et de leurs objectifs.

D'abord définir le projet culturel

Changer de statut n'est pas une fin en soi. La régie se révèle très souvent un outil bien adapté dès lors que des règles du jeu permettent de conjuguer responsabilité des équipements et modalités de contrôle par la collectivité. Dans d'autres cas, le rayonnement de l'équipement, le partenariat dont il est l'objet ou qu'il met en oeuvre (et qui conduit de plus en plus souvent à conjuguer gestion publique et gestion privée), l'évolution de ses missions... appellent d'autres méthodes de gestion, d'autres statuts qui lui assurent la souplesse nécessaire et une autonomie de responsabilité plus large. La formule associative a longtemps répondu à l'impératif d'associer usagers, professionnels et pouvoirs publics. Le passage à la notion d'«entreprise culturelle» s'accompagne de nouvelles interrogations sur les responsabilités globales qu'il convient de reconnaître aux professionnels, ce qui conduit à considérer différemment la place des usagers. D'autre part, l'association conçue comme structure d'accompagnement «en parallèle» de la gestion publique pose des questions soulevées par les chambres régionales des comptes.

Les solutions juridiques envisageables

Face à la complexité des questions posées (complexité accrue par l'«effet décentralisation») et à l'importance des enjeux, cet ouvrage propose une analyse détaillée des différentes solutions juridiques envisageables, une réflexion approfondie et une confrontation des points de vue sur les enjeux artistiques et culturels des politiques culturelles locales et des projets culturels des équipements : musées, spectacle vivant, enseignements artistiques, bibliothèques et patrimoine. Il pose aussi la question connexe de la formation des personnels à des métiers de plus en plus caractérisés et, par voie de conséquence, celle de leur statut et rémunération.

Ce livre se présente comme la synthèse d'une démarche et d'une méthodologie résolument pragmatiques prenant appui sur une enquête approfondie auprès de vingt-cinq établissements culturels territoriaux ; un colloque à Amiens en janvier 1993 qui a permis, en particulier dans le cadre de six ateliers thématiques, la confrontation de points de vue différents mais tous légitimes (élus, professionnels, responsables administratifs) ; deux séminaires consacrés plus spécifiquement aux musées et au spectacle vivant ; enfin une solide étude juridique qui représente un véritable vade-mecum à l'usage des non spécialistes.

Ce pragmatisme n'exclut pas, bien au contraire, les enjeux artistiques et culturels qui donnent sens à ce débat: une politique culturelle clairement explicitée permet seule à tous les partenaires de se positionner de façon responsable, évite le mélange des genres, rend crédible le projet culturel et le contrat qui reconnaît sa légitimité, permet la mise en oeuvre d'une vraie démarche évaluative.

A situations diverses, réponses multiples

Il apparaît alors que la diversité des réponses institutionnelles et des règles du jeu qui s'y rattachent constitue une richesse permettant à la réflexion préalable de primer sur les seuls arbitrages technocratiques. Des comportements nouveaux peuvent ainsi apparaître, facilitant la décentralisation des décisions et le contrôle a posteriori, pour le plus grand bénéfice des projets culturels, du public et des personnes chargées de les mettre en oeuvre. Aucun modèle n'est rejeté ou privilégié, chacun d'entre eux ayant son sens au regard des critères propres à chaque type de projet et la politique culturelle qui le sous-tend, alors que les nouvelles possibilités juridiques mises à la disposition des pouvoirs publics et des personnes privées complètent bien la panoplie des réponses à la diversité des situations présentées.

Élus, administrateurs et professionnels de la culture trouveront dans cet ouvrage un outil précieux pour accompagner leur réflexion et des éléments de réponse aux questions auxquelles ils sont confrontés.

Cet ouvrage est en vente à La Documentation Française, 29-31 quai Voltaire, 75344 Paris Cedex 07 - Prix : 180 F.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA FRANCOPHONIE - Direction de l'administration générale - Département des études et de la prospective
Directeur de la publication : Hubert Astier - Rédacteur en chef : Marc Nicolas - La Documentation Française / DF 5-3222-3 - ISSN 0294-8451 - N° Commission paritaire 1290 AD

Maquette PAO : M-F Lamy (1) 45 53 30 89 - Imprimerie Bialec S.A., Nancy