

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
Departamento de Ciências Sociais e Educação

Accords dissonants :
rapports salariaux et rapports sociaux de sexe dans des orchestres

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Rua Cincinato Braga 184 ap. 51
01333-010 São Paulo Brasil
lilianaseg@uol.com.br
005511 32848194
Fax: 005511 31411015

Septembre 2005

Introduction

Malgré leur importance, singularité et complexité, les secteurs culturels des arts et des spectacles sont également soumis aux changements économiques et sociaux du processus d'expansion des politiques libérales, où le marché et sa logique financière et commerciale assument une importance inouïe dans l'histoire du monde.

La France et le Brésil, pays considérés dans ce texte montrent des similitudes quant au sens des changements en cours – une relative subordination aux lois d'une économie qui se globalise et cherche plus d'efficacité et de compétitivité. Ainsi, des études comparatives internationales deviennent pertinentes pour analyser les caractéristiques communes et les singularités observées dans les formes de régulation et de rationalisation du travail dans des pays ayant des trajectoires historiques aussi différentes que la France et le Brésil.¹ Dans ces deux pays, l'on peut observer un appel généralisé aux « restructurations et partenariats », un ajustement des coûts aux planifications financières, réalisées au nom de l'excellence professionnelle et de la qualité des spectacles.

L'objectif de ce texte est d'analyser les formes qu'assument les rapports salariaux et les rapports sociaux de sexe dans deux orchestres constituant une référence prestigieuse dans leur propre pays – le Brésil et la France. Cet article analysera également les différences observées entre les formes d'insertion d'hommes et de femmes dans ces formations orchestrales, privilégiant ainsi une double dimension – la division internationale et sexuelle du travail – dans la réflexion sur le salariat dans ce champ professionnel.

Le travail d'un artiste est souvent étudié sous le prisme de sa performance ou de son œuvre, expressions résultant de processus de travail qui rendent l'interprétation et la création possibles. Cependant, les relations de travail et professionnelles, implicites dans

¹ Projet de Recherche Changements d'Organisation du Travail, Relations Professionnelles et Formation Accord Capes - Cofecub n°. 305/00, période 1999/2003. Institutions y participants: Laboratoire Travail et Mobilités, Université Paris X, Nanterre, CNRS et GERS – Groupe d'Études Genre et Rapports Sociaux, - Institut de Recherche sur les Sociétés Contemporaines, IRESCO, CNRS; DECISAE - Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas ; Programa de Pós Graduação em Educação et NETE – Núcleo de Estudos sobre Trabalho e Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Brésil. L'objectif de cet Accord de Coopération est d'étudier, en divers sous-projets, les changements sur le marché du travail, dans les processus de travail et dans la formation professionnelle de différents secteurs au Brésil et en France. Cette recherche est partie intégrante de cet Accord.

ces processus, sont peu analysées et contextualisées. (Elias, 1991) L'œuvre est révélée, mais, bien qu'elle s'inscrive dans de multiples rapports sociaux, comme ceux de classe, de sexe et d'ethnie, l'organisation du travail qui permet son élaboration est tue.

La formulation de ces questions exige également que nous retrouvions notre objet ; les singularités abondent dans le processus de production d'art. Même si nous ne considérons qu'une seule de ses expressions – la musique –, les espaces et les formes de travail de l'artiste musicien, qu'il soit instrumentiste, compositeur, arrangeur ou chef d'orchestre, sont vastes et hétérogènes. Par ailleurs, « L'auto-emploi, le *free-lancing* et diverses formes atypiques de travail (intermittence, temps partiel, multisalariat...) constituent les formes dominantes d'organisation du travail dans les arts », nous rappelle Menger. (Menger, 2002)

Le travail des musiciens d'orchestres attachés à des théâtres publics, au Brésil – Theatro Municipal de São Paulo – et en France – Théâtre de l'Opéra national de Paris – constitue l'objet de cette recherche. Ce texte n'analysera donc que deux formations orchestrales appartenant aux *corps permanents* de ces théâtres, c'est-à-dire composés d'artistes professionnels ayant un lien salarial.

Dans ce sens, notre objet privilégie les relations de travail dans de prestigieuses institutions (entre autres, il est vrai), aussi bien à São Paulo qu'à Paris, pour chercher à comprendre les relations de travail salariées régies par des droits liés au travail dans des institutions publiques. Il s'agit donc de musiciens salariés dans le cadre de la fonction publique auxquels est attribué un degré élevé de prestige et qui sont considérés comme une élite professionnelle dans leur pays respectif. Cela exige d'eux un long parcours de formation professionnelle pour développer aussi bien l'art que la technique de produire et de combiner des sons (François, 2002); ils doivent également se soumettre durant toute leur carrière à des processus sélectifs comme des auditions individuelles et des concours compétitifs, et à une évaluation permanente par leurs pairs, les chefs d'orchestre, la critique spécialisée et le public. En outre, selon ce que nous déclarent les professionnels interviewés, la discipline dans leurs études individuelles et collectives et un respect strict de la hiérarchie caractérisent leurs trajectoires professionnelles.

Dans le cadre du salariat, quelles spécificités est-il possible d'analyser dans des institutions publiques pour ce qui est du travail de musiciens professionnels, considérés

comme hautement qualifiés ? Dans quelle mesure ces espaces et formes de travail qui représentent le maximum de droits et de qualification, dans leurs contextes respectifs, informent-ils les singularités et les contradictions relatives aux marchés du travail dans ces deux pays ou à l'organisation de la profession elle-même ? Comment les rapports sociaux de sexe se constituent-ils dans ces formations orchestrales ?

Pour cela, des données institutionnelles sur ces deux théâtres et leurs orchestres ont été systématisées. Des entretiens ont été réalisées sur la période de 2003 à 2004 avec des membres de la direction des deux théâtres (deux en France, quatre au Brésil), des chefs d'orchestre (deux en France, deux au Brésil), des inspecteurs d'orchestre (un dans chaque pays), des dirigeants d'associations d'orchestres (un dans chaque pays), des musiciens des deux sexes (onze en France et vingt-quatre au Brésil). En outre, deux représentants de la CGT - Confédération générale du Travail - liés à l'Opéra de Paris ont été interviewés en France et trois représentants de l'Association des musiciens de l'Orchestre Symphonique Municipal de Sao Paolo, au Brésil. Des observations de répétitions et de spectacles ont été réalisées dans ces deux pays, plus nombreuses au Brésil (68 heures) qu'en France (32 heures), en raison des facilités d'accès et de l'appui de la direction du théâtre à cette recherche. Les répétitions ont été enregistrées sur des carnets de bord et photographiées, ce qui nous a permis de systématiser les sources pertinentes de recherche encore en cours.

Contexte de la recherche

Bourdieu nous met en garde contre les risques qu'implique ce processus, qui ne cesse de s'intensifier, pour le champ de la culture. *« Mais, ce qui arrive de nos jours dans l'ensemble du monde développé aux univers de production artistique est quelque chose de tout à fait nouveau, et vraiment sans précédent : en effet, l'indépendance, difficilement conquise, de la production et de la circulation culturelle à l'égard des nécessités de l'économie se trouve menacée, dans son principe même, par l'intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels. (...) La culture est menacée parce que les conditions économiques et sociales dans lesquelles elle peut se développer sont profondément affectées par la logique du profit dans les pays avancés où le capital accumulé, condition de l'autonomie, est déjà important, et, a fortiori, dans les autres pays. »*(Bourdieu, 2001)

Bien qu'ils s'inscrivent dans des histoires nationales différentes et aient des budgets peu comparables, ces deux théâtres – le Municipal de São Paulo (5,3 millions d'euros, 2002) et l'Opéra national de Paris (148,07 millions d'euros) - présentent quelques similitudes en termes d'adéquation au contexte façonné par la logique financière.

Dans ces deux pays et théâtres, l'État représente le principal soutien financier pour mener à bien ces activités artistiques ; toutefois, ces dix dernières années, la présence du capital privé – patronage ou *mécénat* – est de plus en plus forte dans la constitution de leurs recettes respectives. Le budget annuel de l'Opéra de Paris comprend une subvention d'État à hauteur de 90,11 millions d'euros (61%) et des « recettes propres » de 57,96 millions d'euros (39%). Ces dix dernières années, un double mouvement a pris place dans ces deux théâtres, qui exprime une des formes récurrentes des politiques libérales : la participation du capital privé a augmenté dans les productions de spectacles, alors que les subsides de l'État ont diminué. Entre 1996 et 2002, une croissance de 110% a été observée dans les contributions issues du *mécénat* (patronage), qui inclut des entreprises comme Saint-Gobain, Euronext, Moët & Chandon, France Télécom, entre autres, outre le Club Entreprise de l'AROP (Association pour le Rayonnement de l'Opéra national de Paris) qui représente 155 entreprises. Ainsi les chiffres ci-dessus révèlent-ils que la subvention de l'État par siège a diminué de 230 €, en 1989, moment de la création de l'Opéra Bastille, à 104,9 € en 2002. (Opéra national de Paris, 2002)

Si les données de l'Opéra national de Paris sont publiques, et disponibles dans ses programmes et sur son *site*, il n'en va pas de même pour l'institution brésilienne. Un même mouvement peut néanmoins être décelé dans les entrevues déjà réalisées, et synthétisé par un mot d'ordre souvent cité – restructuration –, ce qui signifie un ensemble d'actions aux contenus différents, réalisées au nom de la qualité de la musique, avec de sérieuses implications sur le travail des artistes et même, dans le cas du Brésil, des démissions. En 2003, sept musiciens ont été renvoyés de l'Orchestre Symphonique de São Paulo, selon les entrevues. *« Dès le début (2002), je ne me faisais pas d'illusions quant à l'immense travail qu'il allait falloir réaliser. Ça a été un choc pour moi que de constater que le théâtre possédait, dans ses corps stables, d'excellentes ressources qui étaient sous-utilisées. J'ai décidé de changer le répertoire qui était présenté, d'intensifier la discipline de travail, de faire une planification anticipée de nos activités. Et ce, sans transition : les choses devaient*

être faites du jour au lendemain. (...) Quand quelques contrats sont arrivés à terme, les musiciens ont eu la possibilité de se présenter à une audition. Les spallas (premiers instrumentistes) de chaque instrument eux-mêmes ont indiqué ceux qui devraient y être soumis. À l'exception des harpistes, des tests ont été réalisés avec d'autres musiciens. Quelques-uns ne sont pas venus, d'autres ont raté leur audition et n'ont pas été réengagés. Quand les musiciens se sont rendu compte que pour continuer dans l'orchestre il leur fallait maintenir le niveau que l'on attendait d'eux, ils ont commencé à s'appliquer plus.»
(Chef d'orchestre, 2003)

La participation croissante du capital privé, sous la forme de partenariats, dans le budget du Theatro Municipal de São Paulo inclut des entreprises de différents secteurs de l'économie comme des banques, des chaînes de télévision, l'industrie, ainsi que des personnes morales – Association des Amis de l'Opéra. Le directeur musical en 2005 – Ira Levin, chef d'orchestre – est sponsorisé (par la Banque Santos) ainsi que plusieurs musiciens (essentiellement par les entreprises qui commercialisent ou fabriquent leurs instruments respectifs).

Une autre dimension de ce même phénomène – la prédominance de la logique financière –, qui frappe ces deux institutions théâtrales avec une intensité différente, est la recherche constante d'une plus grande efficacité des ressources et de la compétitivité. Dans ce sens, de nouveau, les données disponibles de l'Opéra de Paris parlent d'elles-mêmes : elles informent une croissance de 15% du nombre de spectacles produits (répétitions y compris) à l'Opéra Bastille et de 27% à l'Opéra Garnier, sur la période de 1996 à 2001. (Opéra national de Paris, 2002). L'augmentation du public, sur cette même période, a été de 11%, ce qui signifie un total de 39 millions d'euros et 725 885 spectateurs (id.ibid.). Il n'y a pas eu de croissance des effectifs sur la même période. Ces chiffres traduisent l'intensification du travail évoquée de manière récurrente par les entretiens réalisés avec les musiciens et syndicalistes dans le cadre de cette recherche. La réduction des coûts de fonctionnement, en tant que corollaire du contexte exposé, fait surgir des polémiques relatives aux conditions de travail et à la sécurité du public spectateur. (Frétard, 2003)

L'«*intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels*», dont parlait Bourdieu, peut être résumée par la réponse de l'un des membres de la direction de l'Opéra de Paris, quand, en 2002, lors d'un entretien

pour cette recherche, nous lui avons demandé quel était l'objectif du théâtre : « vendre des places de spectacle ».

Les actions rationnelles, au sens weberien du terme, c'est-à-dire « la logique intrinsèque qui commande l'enchaînement des significations des actions » (Weber, 1998) qui organisent la production de spectacles, en France ou au Brésil, sont de plus en plus soumises à la logique commerciale et industrielle, soit à la logique des coûts et des recettes, dans la perspective du capital privé et non pas de la prestation d'un service public, dont la rationalité serait liée au bien public, à la culture et à l'art. Or, nous parlons ici d'institutions d'État soumises aux décisions formulées par des politiques publiques. Cette situation a des implications aussi bien sur le plan esthétique que sur celui des relations et conditions de travail.

Dans son analyse des changements observés surtout à partir des années 70, Anaya fait référence à une « esthétique de l'incertitude ». Après cette période, une nouvelle forme de rationalisation s'impose peu à peu, qui privilégie la logique financière (Anaya, 1999). Au travers d'autres arguments, Anaya confirme l'analyse classique d'Adorno à propos du fétichisme dans la musique, phénomène observé à mesure que celle-ci se métamorphose en marchandise, en valeur d'échange. « Le changement de fonction de la musique touche aux éléments constitutifs du rapport de l'art et de la société. Plus le principe de la valeur d'échange prive inexorablement l'homme de la valeur d'usage, plus la valeur d'échange cherche à se faire passer pour un objet de plaisir. » (Adorno, 2001) Les implications de ce contexte s'observent aussi bien sur « les consommateurs » que sur « les producteurs » d'art - les travailleurs artistes eux-mêmes -, et remettent en question la reconnaissance de ce que les *microcosmes relativement autonomes à l'intérieur desquels se produit la culture doivent assurer, en liaison avec le système scolaire, la production des producteurs et des consommateurs* (Bourdieu, op. cit.).

Deux théâtres et leur orchestre en une seule dimension : le prestige

La création du Théâtre de l'Opéra national de Paris - Palais Garnier -, au milieu du XIX^e siècle, ainsi que celle du Teatro Municipal de São Paulo, au début du XX^e siècle, expriment le désir politique des gouvernants, à des moments historiques spécifiques, de transformer ces deux maisons de spectacle, dans leur propre pays et dans des contextes

différents, en symboles du pouvoir économique et du processus de modernisation à l'intérieur desquels l'État et la bourgeoisie ont renforcé leur pouvoir. Tous deux ont été construits par l'État, dès le début des institutions publiques, et s'il est donc légitime d'en déduire que leurs travailleurs artistes s'insèrent dans le statut de la fonction publique - fonctionnaires - ce n'est pas vraiment ce type de contrat que cette recherche a observé.

Théâtre de l'Opéra national de Paris

Napoléon III, empereur de France, conçoit l'Opéra de Paris comme l'un des édifices les plus importants à construire dans l'ensemble de changements modernisateurs de Paris. En 1860, Haussman, alors Préfet de la Seine (1853 à 1870), coordonne ce processus, ouvrant des avenues, créant les conditions de croissance de la capitale française, doublant sa superficie, et créant des espaces pour abriter la population parisienne également croissante (Guermès, 2002). Le Nouvel Opéra, comme il était alors dénommé, ainsi que d'autres édifices-monuments néoclassiques de l'époque, devrait exprimer la magnificence et l'effervescence du XIX^e siècle, marqué par le renforcement de l'État républicain, l'expansion des villes, de l'industrialisation et de la croissance du pouvoir politique et économique de la bourgeoisie. Le projet sélectionné de Charles Garnier n'a été inauguré qu'en 1875, avec 1 979 places.

Depuis, le Théâtre de l'Opéra national de Paris est l'une des plus prestigieuses institutions de spectacles en France, reconnue mondialement par son exubérance architecturale et la qualité des travaux artistiques qu'elle présente à un public croissant.

Un siècle plus tard, en 1989, un second théâtre appartenant à l'institution Opéra national de Paris est inauguré dans le cadre d'un nouveau processus de modernisation de la ville, sous l'administration de François Mitterrand. Polémique et moderne, ce projet a été élaboré par l'architecte uruguayo-canadien Carlos Ott, sélectionné par concours parmi 750 propositions. L'Opéra Bastille offre 2 703 places et l'Opéra national de Paris en compte désormais 4 682.

Trois corps permanents appartiennent à ce théâtre français : le Ballet de l'Opéra national de Paris, 154 danseurs ; Le Chœur de l'Opéra national de Paris, 102 chanteurs ; et l'Orchestre de l'Opéra national de Paris, 172 musiciens, répartis en deux formations qui correspondent aux édifices Garnier et Bastille, tous deux dans la ville de Paris.

Theatro Municipal de São Paulo

Le Theatro Municipal de São Paulo a été inauguré en 1911 par la Mairie de São Paulo, concrétisant l'une des aspirations de la bourgeoisie du café et de l'industrie, lors de la consolidation de la République et de l'expansion de l'urbanisation. À la fin du XIX^e siècle, São Paulo avait 350 000 habitants et cherchait à s'éloigner des héritages de l'époque impériale et à concrétiser un processus de modernisation, à l'exemple de ce qui se passait déjà à Rio de Janeiro, alors capitale de la République. L'Europe, et surtout la France, étaient considérées comme des modèles à suivre.(Dimas, 1983) Le grand afflux d'immigrants italiens, dont quelques-uns s'étaient déjà enrichis au début du XX^e siècle, constituait une nouvelle bourgeoisie en ascension qui demandait un espace officiel pour les opéras.

L'inauguration du Theatro Municipal, le 12 décembre 1911, espace culturel considéré à la hauteur de la « capitale artistique du Brésil »² offrait une maison théâtrale aux caractéristiques semblables à celles des meilleures du monde.

Le projet et la construction, à la charge du bureau de Francisco Ramos de Azevedo, ont imprimé à l'architecture du théâtre les modèles culturels européens désirés par l'élite économique et politique de l'époque. Il dispose de 1 580 places, et, pendant une longue période, il a constitué une scène pour d'innombrables compagnies étrangères, sans jamais former de groupes d'artistes que ce soit en Musique, Danse ou Opéra.

De nos jours, les corps permanents liés au Theatro Municipal de São Paulo sont : l'Orchestre symphonique municipal, 115 musiciens ; Le Ballet de la Ville de São Paulo, 38 danseurs ; L'Orchestre expérimental de Répertoire, 85 musiciens ; Le Chœur Paulistano, 148 musiciens chanteurs ; le Chœur Lyrique Municipal, 104 musiciens chanteurs ; et le Quatuor à Cordes.(Theatro Municipal de São Paulo, 2003)

La construction du rapports salariaux dans des orchestres

Comme le capital, le salaire exprime des rapports sociaux (Marx, 1971). Il s'inscrit en une longue trajectoire de formes dominantes dans les relations de travail, et de celles-ci

² Il s'agit de l'expression polémique, et possiblement ironique, forgée par Sarah Bernardt, sur São Paulo, formulée lors de l'une de ses séjours dans cette ville, quand, entre Rio de Janeiro et Buenos Aires, elle acceptait les invitations des universitaires de la Faculté de Droit de l'Université São Francisco et de riches propriétaires agricoles.

avec la société, qui va de la révolution industrielle jusqu'au moment historique présent (Castel, 1995)

La généralisation de la condition salariale est l'une des caractéristiques du XX^e siècle. Restreinte au prolétariat naissant, au XIX^e siècle, elle s'étend à d'autres catégories du monde du travail comme les agriculteurs, les fonctionnaires et les professionnels en général. Dans ce processus, le salariat informe historiquement des rapports sociaux établis entre l'État, le capital, des institutions syndicales et les travailleurs eux-mêmes (fonctionnaires et professionnels compris) souvent organisés en mouvements sociaux, syndicats et associations de classe et professions.

Nous interroger sur les formes que le contrat de travail salarié revêt dans ces deux orchestres de théâtres publics peut contribuer à comprendre quelques singularités des rapports sociaux présentes dans les trajectoires historiques observées dans le processus de salarisation de chaque pays. Cela nous permet également d'étudier les relations entre salariat et certains travaux hautement qualifiés, demandant une longue formation et impliquant une compétition implacable ; mais encore les multiples possibilités de relations de travail dans des institutions liées à l'État, encore considérées comme des espaces sûrs de travail en termes de droits, même si ceux-ci se voient menacés. Sonder les rapports sociaux établis dans les orchestres en les mettant en corrélation avec les rapports sociaux de sexe permet de comprendre de nouvelles articulations révélant les différences et hiérarchies entre les membres d'un groupe social non homogène.

La loi n^o 3 829, du 28 décembre 1949, en vigueur jusqu'à nos jours, a créé l'Orchestre symphonique Municipal de São Paulo pour donner une stabilité à cet orchestre qui existait depuis 1921 - Société de Concerts symphoniques de São Paulo. Elle donnait ainsi toutes les conditions pour un travail de qualité, en accord avec la fonction attribuée au Theatro Municipal dans une période de modernisation du pays, de renforcement de la démocratie (1945 à 1964), même si la tutelle populiste et l'hégémonie des élites continuaient évidente (Weffort, 1980). Dès lors, comme le théâtre lui-même et les autres corps permanents qui le composent, l'orchestre a toujours été lié à la Mairie de São Paulo, et est partie intégrante du Secrétariat à la Culture de la Municipalité de São Paulo.

Ses fonctionnaires, y compris les artistes musiciens, ont donc été considérés durant cette période, comme « statutaires », c'est-à-dire comme ayant des droits liés au travail dans

la fonction publique, tels qu'un salaire et un emploi stables, réglementés, et une retraite intégrale.

À ce moment-là, l'esprit de la loi reconnaissait que le travail des musiciens (ainsi que d'autres travaux artistiques) présentait deux faces opposées du travail, souvent valorisées dans les discours patronaux actuels (Menger, op.cit), à savoir les exigences de connaissance et de formation, d'un côté et, en même temps, de créativité, de l'autre. Le service public était compris comme un espace sûr du « *libre jeu des facultés individuelles, hors de la tyrannie asservissante de fins utilitaires* » (id.ibid).

Moins de cinq ans plus tard, cette situation commençait à changer. Indigné par le nombre d'heures de travail des musiciens de l'orchestre dans l'espace physique du théâtre, à l'époque 3 heures par jour, le Maire de São Paulo, Jânio da Silva Quadros, déterminait que tous les artistes liés à la fonction publique devaient effectuer une journée de travail de 8 heures, comme tous les autres fonctionnaires, réaffirmant ainsi une troisième dimension du travail salarié, qu'il soit artistique ou non : le contrôle du temps de travail. Des polémiques intenses ont été créées autour des spécificités du travail du musicien, comme le nombre d'heures d'études individuelles, réalisées hors du théâtre, les périodes d'intensification du travail pendant les saisons, les répétitions de pupitres³, etc... La solution politique trouvée, à l'époque – 1954 -, a été d'approuver une loi municipale déterminant que, à partir d'alors, tous les postes à vie de musicien de l'orchestre qui deviendraient vacants, par mort, démission ou retraite, auraient un autre statut – *Admitidos* (temporaires)-, avec un contrat équivalent au Contrat à Durée Déterminée (CDD).

D'un côté, cette loi reconnaissait que le travail artistique est porteur de spécificités non comparables à celles d'un travail d'une autre nature, comme le travail bureaucratique, par exemple. De l'autre, les « privilèges » du salariat dans la fonction publique étaient refusés à ce travail, car cette loi permettait que des musiciens puissent être renvoyés légalement à tout moment, ce qui contrariait la stabilité de l'emploi. La principale justification pour cela a été élaborée à partir des mêmes arguments qui avaient légitimé la loi précédente (1949), c'est-à-dire la même argumentation qui donnait accès à la stabilité de l'emploi - la relation entre formation, qualité du travail musical et conditions de travail.

³ Groupe des musiciens qui jouent du même instrument dans des répétitions dirigées par le soliste de groupe, avant les répétitions générales de l'orchestre.

Cependant, les considérations sur cette relation se construisaient (et se construisent encore de nos jours) de manière diamétralement opposée « Le musicien stable s'accommode, il n'a pas d'émulation, il s'accommode ». (Direction du Theatro Municipal, 2003)

Or, le Theatro Municipal est l'une des institutions de la Mairie de São Paulo et, depuis 1988, date de promulgation de la nouvelle Constitution de la République fédérative du Brésil, il y a eu une altération des contrats de travail des musiciens qui continue en vigueur jusqu'à nos jours. Selon l'Article 37 – De l'Administration publique –, par détermination légale, l'État ne peut embaucher de fonctionnaires qu'à travers un concours, selon les droits et devoirs prévus dans la carrière des fonctionnaires. Ce qui semblait être une conquête pour les travailleurs musiciens est devenu, une fois de plus, au nom de la qualité du travail, une raison de plus pour l'instabilité.⁴

À partir de 1989, le Theatro Municipal de São Paulo, ainsi que d'autres institutions publiques, ont commencé à être gérées selon un critère de dotations budgétaires qui attribue à chaque secrétariat et aux institutions qui lui sont liées une valeur déterminée pour composer leur propre budget. Différentes rubriques le composent, parmi lesquelles, les « Rémunérations de Tiers », où s'insèrent les « Prestataires de services temporaires », qui caractérisent le travail temporaire. Dès lors, les musiciens de l'orchestre sont engagés sous cette condition, ce qui les inscrit dans une situation de travail extrêmement instable, précaire.

Que représente la condition de prestataires de services dans les relations de travail dans l'orchestre ? Tout d'abord, rappelons que 60% des contrats de travail des musiciens sont renouvelés (ou non) tous les cinq ou six mois, totalisant une période de 11 mois par an. Pendant le mois de janvier, période de vacances d'été du Theatro Municipal de São Paulo, ils ne reçoivent aucun salaire; les autres 40% des intégrants de l'orchestre s'inscrivent encore dans le contrat de travail dénommé *Admitidos*, droit acquis antérieurement.

Dans ce sens, les relations d'emploi de cet orchestre établissent un dialogue étroit avec la croissance des formes précaires de travail, en même temps qu'elles réaffirment

⁴ Des années 90 à nos jours, toutes les gestions municipales, qu'elles soient de « droite » ou de « gauche », ont fortement résisté à la transformation du Theatro Municipal, institution administrée directement, en une institution autonome, car il est considéré comme une « carte de visite politique de la Mairie ». « Des étrangers vont visiter la Mairie ? Organisons un concert au Municipal ! Pour commémorer nos conquêtes politiques ? Organisons un événement au Municipal ! La Mairie va faire une fête ? Organisons un souper au Municipal ! et ainsi de suite... ! En outre, il existe des loges réservées au gouverneur de l'État de São Paulo et à Mme le Maire et aux hommes politiques importants » (Direction du Theatro Municipal, 03/10/2003)

l'exigence de formation continue, de virtuosité, de créativité, comme le montrent les entretiens. Aujourd'hui, malgré ces conditions de contrat précaires, cet orchestre est considéré comme «l'un des meilleures, sinon le meilleur orchestre de São Paulo» (musicien instrumentiste, contrebassiste, novembre 2003).

L'immigration de musiciens venus des pays de l'Est européen a été l'une des stratégies mises en œuvre par plusieurs orchestres brésiliens, dans différentes régions du pays, pour mieux conjuguer le couple excellence musicale et contrats de salariat précaires. À la fin des années 90, des musiciens représentants des orchestres brésiliens dans certains pays européens, comme en Roumanie, par exemple, ont réalisé des auditions. L'objectif en était de sélectionner surtout de jeunes instrumentistes, hommes et femmes ayant un haut niveau de qualification, formés dans des écoles et conservatoires publics traditionnels. Dans leur pays, ces musiciens jouaient dans des orchestres d'État avec des contrats leur garantissant des salaires très bas, autour de 200 USD par mois. Au Brésil, avec des contrats temporaires renouvelés (ou non) deux fois par an, ils recevaient environ trente fois plus que dans leur pays d'origine, tant que le dollar et le real étaient équivalents. De nos jours, avec la dévaluation, ils gagnent environ 3 000 USD par mois, mais ne sont pas en condition de planifier leur carrière et leur vie personnelle à long terme et n'ont aucune sécurité quant à leur lendemain. Ces contrats de travail temporaires ne leur permettent pas d'obtenir une autorisation pour s'établir au Brésil, ce qui les oblige à quitter le pays périodiquement, fragilisant plus intensément encore leurs relations avec l'État (l'employeur), les chefs d'orchestres et leurs collègues.

Selon les interviewés, la plus grande préoccupation financière de ces musiciens était d'envoyer de l'argent chez eux, en Roumanie, dans l'exemple cité. Dans les premiers mois, ils devaient également envoyer de l'argent au musicien roumain qui avait organisé le processus de sélection, jusqu'à ce que, une fois cette exigence découverte, elle ait remise en cause par des chefs d'orchestres brésiliens qui ont menacé de dénoncer ce «trafic d'influences».

L'internationalisation des interprètes s'observe à différents moments de l'histoire de la musique et des orchestres, et correspond à une des formes d'enseignement et d'apprentissage dans ce contexte de travail. Néanmoins, la singularité de la relation entre compétence musicale et précarisation des contrats de travail révèle une nouvelle dimension

de ce phénomène. Dans le contexte de la mondialisation, des artistes travailleurs hautement qualifiés voient leurs relations de travail se précariser parce qu'ils sont fragilisés socialement et politiquement. C'est ce que nous révèlent les musiciens de l'Est européen qui ne s'engagent sous ces conditions dans les orchestres brésiliens que parce que les musiciens brésiliens ont ce même genre de contrats de travail.

La situation des musiciens de l'Opéra national de Paris est fort différente.

Les relations de travail dans l'orchestre français se tissent dans le cadre d'un degré élevé d'organisation, surtout en comparaison avec l'orchestre étudié au Brésil. Après leur sélection par concours, les musiciens commencent à faire partie d'un collectif organisé par un règlement interne, élaboré en conformité avec le Code du Travail, Convention collective signée, en 1993, par les Fédérations et Syndicats de Travailleurs présents à l'Opéra national de Paris, qui définit les obligations et les droits des musiciens professionnels salariés. (Convention collective des Employés et artistes de l'Opéra national de Paris, 1993)

Toutefois, bien qu'ils fassent partie d'un théâtre public, comme leurs collègues brésiliens, ce ne sont pas des travailleurs de la fonction publique. *« La fonction publique est très ample. L'Opéra de Paris est une entreprise publique, mais qui a une forme un petit peu particulière puisque la terminologie exacte est EPIC. Ça veut dire Entreprise publique à Caractère industriel et commercial – EPIC ; ça veut qu'on est une entreprise publique (...) parce que nous recevons des subventions de l'État. En revanche, notre mission, c'est de vendre des places de spectacle, (...) On fait aussi beaucoup de choses en audiovisuel: il y a des diffusions à la radio, à la télévision, sous forme de DVD, etc. Donc, il y a quand même un côté industriel, (...) même si le mot n'est pas très joli, et commercial, puisque nous avons une vraie démarche commerciale vis-à-vis du public. Ce qui n'est pas le cas de beaucoup d'autres entreprises publiques, qui n'ont pas du tout de dimension commerciale. Voilà, donc c'est ce qui fait un petit peu cette différence, et nous dépendons du droit privé. C'est-à-dire que les musiciens de l'orchestre, les salariés de l'Opéra de Paris ne sont pas fonctionnaires. Ils ont un contrat à durée indéterminée, mais ils peuvent être licenciés. On peut décider d'arrêter leur contrat, s'il y a un gros problème... s'il y a un grave problème, on peut décider d'arrêter leur contrat. (Directeur de l'Opéra national de Paris, 10/12/2002)*

Les raisons qui justifient l'embauchage de ces musiciens professionnels sous une forme de contrat à durée indéterminée, il est vrai, mais sans les mêmes droits que les

fonctionnaires publics, indiquent le rapport entre la qualité artistique et le fait qu'ils se trouvent en processus d'évaluation constant, ce qui ouvre une brèche à la possibilité de démission. Cette situation de travail ne fait pas justice à la dimension professionnelle de ces musiciens, aussi bien pour les hommes que pour les femmes. Cependant, elle permet que ces musiciens s'organisent politiquement pour interdire que des musiciens immigrés de l'Est européen s'engagent dans l'orchestre avec des contrats précaires, comme c'est le cas au Brésil, selon nos entretiens. « *Nous ne le permettons pas, nous avons une force politique pour ce faire, ici le musicien n'entre que par concours ou comme remplaçant, le cas échéant, pour quelques concerts* » (France, violoniste, 2003).

Rapports sociaux de sexe dans ces orchestres

L'Orchestre de l'Opéra a été créé en 1669 (Académie d'Opéra) avec 14 musiciens ; dès 1672 (Lully), le processus sélectif pour y entrer a été et est encore un concours. Lors de l'inauguration du Palais Garnier, en 1798, l'orchestre était déjà composé de 95 musiciens, organisés en *pupitres*. En 2003, l'orchestre est décrit dans le programme de l'Opéra national de Paris, élaboré par son Service de Presse, comme « *une formation d'élite, largement rajeunie et féminisée depuis dix ans. Des solistes toujours engagés dans la vie quotidienne de l'Opéra national de Paris, dans la vie de l'enseignement au plus haut niveau, dans la vie musicale française et internationale.* »

Au 1^{er} février 2001, l'Orchestre était composé de 124 hommes et 43 femmes recrutés par concours. Néanmoins, le programme de 2002 mentionne 159 participants, divisés en deux formations orchestrales – Formation bleue et Formation verte –, qui existent depuis la création de l'Opéra Bastille, inauguré en 1990. Il s'agit de deux orchestres de fosse accompagnant un ballet ou un opéra, ce qui fait que le nombre de musiciens est inférieur à celui d'un orchestre symphonique, comme celui qui est étudié pour le Brésil. Chaque formation comprend donc un nombre approximatif de 80 musiciens.

La multiplication par deux du nombre de musiciens en un court espace de temps a permis la « féminisation et le rajeunissement » de l'orchestre, en raison de différents aspects, tels que la croissance de la participation des femmes dans les conservatoires supérieurs, surtout celui de Paris, qui forment la plupart des musiciens de l'orchestre. (France, violoniste, 2002). Au Brésil, essentiellement insérées dans les contrats de

« Prestataires de service temporaires », les femmes ne sont entrées que plus récemment dans l'orchestre, surtout à partir des années 90. Plusieurs stratégies, comparables à celles constatées en France (Ravet, 2000), leur ont permis de rompre les barrières de cet espace de travail essentiellement masculin : des auditions réalisées avec paravents, pour occulter l'identité du musicien lors des processus de sélection ; le fait d'appartenir à des familles de musiciens reconnus ; et le fait d'être indiquées par des musiciens ou chefs d'orchestres de renom. Les difficultés qu'elles ont affrontées et affrontent encore pour entrer dans un orchestre sont injustifiables, selon les entrevues réalisées que l'on peut résumer par les propos d'un chef d'orchestre brésilien : *« C'est une grande question, principalement si l'on compare le nombre d'interprètes féminines à celui d'interprètes masculins pour un instrument traditionnellement étudié par les femmes comme le piano, par exemple. Au long du développement historique de cet instrument, beaucoup plus de femmes que d'hommes ont étudié le piano ; néanmoins, les grands pianistes ont toujours été, en majorité écrasante, des hommes. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, de grandes femmes ont commencé à surgir, et je pense qu'elles avaient toujours existé mais n'avaient aucune possibilité de carrière. Il en va de même pour la composition, où sont les grandes compositrices. Elles existent, la sœur de Menius était une compositrice formidable, et beaucoup de ses pièces ont été publiées sous le nom de son frère. Claire Schumann, femme du Schumann, était une compositrice de talent... Il existe un dictionnaire avec des milliers de noms que l'on ne connaît pas. Il me semble que c'est vraiment une question de marché. L'orchestre symphonique comme milieu typiquement masculin, voilà une barrière qui se rompt petit à petit. Les femmes elles-mêmes ne se sentaient pas à l'aise au début du siècle pour être candidates à jouer dans un orchestre symphonique. C'était presque, même si ma comparaison est exagérée, comme aller travailler dans un garage où ne travaillent que des hommes : dans l'orchestre ne travaillaient que des hommes. C'est vrai, mais je ne vois aucune justification du point de vue artistique ou physique, c'est absolument social.»* (Chef d'orchestre - Brésil, octobre 2003 – nous soulignons)

O crescimento da participação das mulheres nas duas orquestras analisadas, nos dois países, informam algumas similitudes: na França, elas significam 28% dos músicos da orquestra, no Brasil – 26%-. Nos dois países, o maior número de mulheres tocam instrumentos de cordas – violons, altos, violoncelles, contrebasses - 35% e 32% -

respectivamente. Dito de outra forma, na França, se 53% dos músicos da orquestra tocam instrumentos de cordas, para as mulheres este índice atinge 77% ; no Brasil, 52% dos músicos da orquestra tocam também cordas, enquanto, para as mulheres este índice é de 73%. No entanto, é restrito o número de mulheres intérpretes que tocam os instrumentos que compõem o grupo dos instrumentos de sopro – madeiras ou metais -, bem como percussão, nos dois países. A primeira vista, uma diferença quantitativa, mas observando o lugar na hierarquia dos instrumentos, é possível compreender expressões das relações sociais de sexo, neste campo de trabalho..

La reconnaissance de ce qu'il ne s'agit pas d'un problème de formation professionnelle ou de qualification artistique, ni même physique (poids de l'instrument), mais d'une question sociale qui « sépare et hiérarchise le travail des hommes et des femmes » (Kergoat, 2001), n'en diminue pas pour autant les difficultés qu'elles rencontrent, au Brésil et en France, pour rentrer dans les orchestres en tant que *tuttistes*⁵, et qui s'intensifient quand il s'agit d'accéder aux prestigieux postes de solistes.

⁵ Musiciens de rangs (*Tutti*)

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE SÃO PAULO
Distribution des musiciens par instrument et sexe

INSTRUMENTS	HOMMES	FEMMES	TOTAL
Premiers violons	11	05	16
Seconds violons	11	05	16
Altos	09	05	14
Violoncelles	06	06	12
Contrebasses	08	01	09
Flûtes	02	03	05
Hautbois	04	01	05
Clarinettes	04	01	05
Bassons	05	-	05
Cors	08	-	08
Trompettes	04	01	05
Trombones	05	-	05
Tuba	01	-	01
Timbales	01	-	01
Percussions	06	-	06
Harpe	-	01	01
Piano et Célesta	-	01	01
TOTAL	85 (74%)	30 (26%)	115 (100%)

Source : Theatro Municipal de São Paulo. *Festival 92 ans*. São Paulo, 2003

ORCHESTRE DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS
Distribution des musiciens par instrument et par sexe

INSTRUMENT	HOMMES	FEMMES	TOTAL
Premiers violons	18	11	29
Seconds violons	11	13	24
Altos	14	04	18
Violoncelles	11	02	13
Contrebasses	07	04	11
Flûtes	04	03	07
Hautbois	05	02	07
Clarinettes	07	-	07
Bassons	05	01	06
Cors	09	-	09
Trompettes/Cornets	06	-	06
Trombones	07	-	07
Tuba	02	-	02
Timbales	03	-	03
Percussions	04	01	05
Harpe	01	02	03
Piano (Clavier)	01	01	02
TOTAL	115 (72%)	44 (28%)	159 (100%)

Source : OPÉRA NATIONAL DE PARIS, *Vivez l'Opéra*, Paris : Service de Presse, 2002

Au Brésil, parmi les trente femmes instrumentistes, seules quatre occupent le poste de première soliste, dans les instruments alto, flûte, harpe et piano ; en France, parmi les

quarante-quatre femmes de l'orchestre, seules trois occupent un poste de première soliste (second violon, flûte et piano), six sont secondes solistes (contrebasse, deux flûtes, deux hautbois, basson), et, trois sont troisièmes solistes (violon). Les 26 autres professionnelles, au Brésil, et les 32 autres de l'orchestre de l'Opéra national de Paris sont tuitistes.

Cette différenciation, qui réitère des inégalités déjà observées dans d'autres secteurs, se lie à un substrat matériel concret, inscrit dans l'échelle salariale, ainsi que dans les conditions de travail. Au Brésil comme en France, les postes de solistes se trouvent sur les échelles salariales les plus élevées.

Les données sur le Brésil ne sont pas précises. Les entrevues avec des musiciens et la direction du théâtre informent que les salaires varient entre 1 000 et 2 000 euros bruts. En France, selon les informations publiées pour s'inscrire aux auditions des concours d'entrée à l'orchestre, les salaires varient selon le tableau ci-dessous.

Orchestre de l'Opéra national de Paris

Salaires de début de carrière

Catégorie	Hiérarchie	Salaire brut
A	Super-soliste	3 829,78 €
B	Premier Soliste	3 567,41 €
C	Deuxième Soliste	3 330,43 €
D	Tuitiste	3 089,21 €

Source : Opéra national de Paris. Auditions Orchestre et Chœurs, Paris, 2003.

Néanmoins, indépendamment de l'angle d'analyse – instrument, début de carrière, salaire, conditions de travail comme solistes ou tuitistes -, il est important de souligner que ces femmes, dans les deux pays étudiés, rompent les barrières sociales d'entrée dans les orchestres par la même voie : celle de la qualification. Ainsi, peu à peu, bien que de façon encore insuffisante, elles s'inscrivent dans le travail de formations orchestrales de grand prestige, malgré les difficultés vécues, comme nous en informe l'une des premières instrumentistes à être entrée à l'orchestre de l'Opéra national de Paris, quand elle a rejeté notre invitation à raconter sa trajectoire professionnelle : « Je ne veux pas raconter tout ce que j'ai subi avec mes collègues, avec ceux qui, aujourd'hui, sont mes collègues » (instrumentiste, 2003).

Néanmoins, pour les femmes, cet orchestre «féminisé et rajeuni», permet d'observer qu'elles rencontrent des difficultés encore plus intenses que leurs collègues hommes.

Quand les concours sont ouverts, ils définissent déjà les postes de travail que nous avons exposés ci-dessus – supersolistes, premier soliste, deuxième soliste, tuttiistes. Les femmes se retrouvent surtout aux postes de tuttiistes, décrits par l'un des musiciens de l'orchestre de l'Opéra, comme « les ateliers de production », et qui exigent une plus grande discipline à l'intérieur des pupitres et le respect strict des décisions artistiques des solistes et chef d'orchestres. Après leur longue formation individualisée, les musiciens de l'orchestre occupant une position nommée tutti, ou rang, tendent à se sentir moins stimulés que leurs collègues solistes, qui ont la possibilité de jouer des solos, défi leur permettant de démontrer toute leur virtuosité. En outre, ces derniers ont un salaire plus élevé et plus de prestige.

Néanmoins, les tuttiistes, quand ils élaborent des formes de résistance contre la lassitude ou l'ennui, ont la possibilité de « lever les archets », comme le montre un entretien réalisé avec une violoncelliste française, ce que les solistes ne peuvent pas concrétiser comme réponses individuelles.

Considérations Finales

Au début de cette recherche, l'option méthodologique a été de nous centrer sur des institutions offrant un maximum de droits liés au travail, dans ce monde hétérogène et souvent précaire de la musique. Nous avons, ainsi, privilégié les relations de travail dans de prestigieux théâtres publics, à São Paulo et à Paris, et établi une analyse comparative internationale, dans laquelle la dimension des rapports sociaux de sexe est mise en corrélation avec les rapports salariaux. L'hypothèse qui a orienté cette première année de recherche était que la fonction publique donnait aux musiciens des conditions de travail stables, nécessaires pour le développement d'un travail spécialisé, hautement qualifié, soumis à des évaluations constantes sous la forme de répétitions de nouvelles œuvres et spectacles. Il était clair que le prestige était la marque singularisant ces musiciens dans leur contexte spécifique. L'on peut observer aussi, dans ces deux pays, que des restructurations,

des partenariats et des ajustements des coûts aux planifications financières sont réalisés au nom de l'excellence professionnelle et de la qualité des spectacles.

Il a toutefois été possible de constater que même si l'on considère les différences et singularités des trajectoires historiques de chacun des pays pour ce qui est de la construction de la société salariale et de l'importance du travail dans le cadre de la culture, le rapport salarial dans des théâtres publics permet moins de droits aux professionnels - travailleurs musiciens. La qualité du travail artistique est invoquée pour justifier la nécessité d'instabilité permanente, la possibilité de démission à tout moment. Au Brésil, cette dimension se réaffirme par l'embauchage de musiciens de l'Est européen, fragilisés socialement et politiquement, mais porteurs de formation de haut niveau, reconnue dans le monde de la musique classique.

La recherche de qualification permanente justifie, dans ces deux pays, des contrats temporaires renouvelés tous les six mois, dans quelques cas depuis dix ans, au Brésil, et des CDI – Contrat à Durée indéterminée -, en France, liés au droit privé et non pas au droit public, même s'il est clair qu'il existe entre ces deux pays une grande distance en termes de droits et de conditions de travail.

Néanmoins, ce qui ressort de ce travail, c'est la singularité de la relation entre qualification et conditions de travail, dans le contexte de la fonction publique, où la stabilité est interdite aux musiciens sous prétexte que ce serait un risque pour la qualité de la musique qu'ils produisent et des spectacles auxquels ils participent – « Ils s'accommodent »- selon les entretiens réalisés aussi bien au Brésil qu'en France. Autrement dit, il est nécessaire qu'ils puissent être licenciés à tout moment, ce qui est fréquent aux moments de restructuration de l'orchestre, au Brésil. Le seuil élevé de qualification ne permet donc pas, dans ces cas, un accès à des situations stables de travail, à l'inverse de ce qui est souvent affirmé dans des analyses qui relient emploi et qualification sans médiations.

L'analyse en termes de rapports sociaux de sexe permet de réélaborer une autre dimension à l'intérieur de cette même problématique. Même si, grâce à la qualification, les femmes ont commencé à rompre les barrières sociales qui les ont empêchées, jusqu'il y a peu, d'entrer dans des formations musicales prestigieuses, une analyse du travail de celles qui ont vaincu les préjugés, montre qu'il y a encore beaucoup de chemin à parcourir, aussi

bien en termes de nombre que de positions à atteindre à l'intérieur de ces orchestres, où elles sont surtout tuitistes et non pas solistes.

Bibliographie :

- Adorno, Theodor W. (2001) *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Trad. Cristhophe David. Paris, Editions Allia
- Anaya, Jorge López. (1999) *Estetica de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.
- Bourdieu, Pierre.(2001) *Contre feux 2 Pour un mouvement social européen*. Paris : Raisons d'Agir.
- Buscatto, Marie.(2005) *Les voix du jazz, entre séduction et expression de « soi »*. In : Brohm, Jean-Marie. *Présentaine*, Université Paulo Valéry – Montpellier III, 18/19.
- Castel, Robert. (1995) *Les métamorphoses de la question sociale*. Paris : Libraire Arthème Fayard
- Convention Collective des Employés e Artistes de l'Opéra National de Paris, 1993
- Dimas, Antonio. *Tempos Eufóricos (Análise da Revista Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- Dimas, Antonio.(1983) *Tempos Eufóricos (Análise da Revista Kosmos: 1904-1909)*. São Paulo: Editora Ática.
- François, Pierre (2002) *Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne*. In : *Revue Sociologie du Travail*, n.I, vol.44, janvier-mars.
- FRÉTARD, Dominique. *Le climat social se dégrade à L'Opera de Paris*. Paris : Jounal Le Monde, 08 de fevrier 2003, p. 28.
- Guermès, Sophie. (2002) *Prêface, Dossier et Notes*. Paris, Librairie Générale Française, 1998. In: Zola, Émile. *Au Bonheur des Dames*, Paris: Fasquelle
- Lehmann, Bernard.(2002) *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethographie des formations symphoniques*. Paris, Éditions La Découverte.
- Martins, Ana Luisa. (2001) *Revistas em Revista. Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: EDUSP, FAPESP, Imprensa Oficial do Estado.
- Marx, Karl. (1971) *Un chapitre inédit du Capital*. Paris : Union générale d'Éditions, 1971, Collection "Le monde en 10-18, nos 532-533".
- Menger, Pierre-Michel. (2002) *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil, et La République des Idées.
- Opéra National de Paris. (2002) *Saison 2002/2003. Le Budget*. Paris
- Opéra National de Paris.(2002) *Dossier de Presse*, 2002

- Ravet, Hyacinthe. (2000) *Les Musiciennes d'Orchestre. Interactions entre représentations sociales et itinéraires*. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Paris X, discipline Sociologie, Paris.
- Segnini, Liliana R.P. et Souza, Aparecida Neri. (2003) *Formação e Trabalho no Campo da Cultura: professores, músicos e bailarinos*. Projet de Recherche thématique FAPESP. São Paulo.
- I *Rapport de recherche*. (2004) Université de Campinas.
- Segnini, R.P. Liliana .(2004) *Essai photographique – processus de travail dans la construction d'un spectacle*. II Relatório de pesquisa. FAPESP
- The Grove Dictionary of Music*. (1988) London. Macmillan Press Ltd.
- Theatro Municipal de São Paulo. (2003) Coordenadoria dos Corpos Estáveis.
- Versacci, Francisco. (1991) *A casa de 4.500 contos de réis*. São Paulo.
- Weber, Max.(1998) *Sociologie de la Musique. Les Fondements rationnels et sociaux de la musique*. Trad. Jean Molino, Emmanuel Pedler, coll. « Leçons de choses », Paris, Métailié.
- Weffort, Francisco.(1980) *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.