

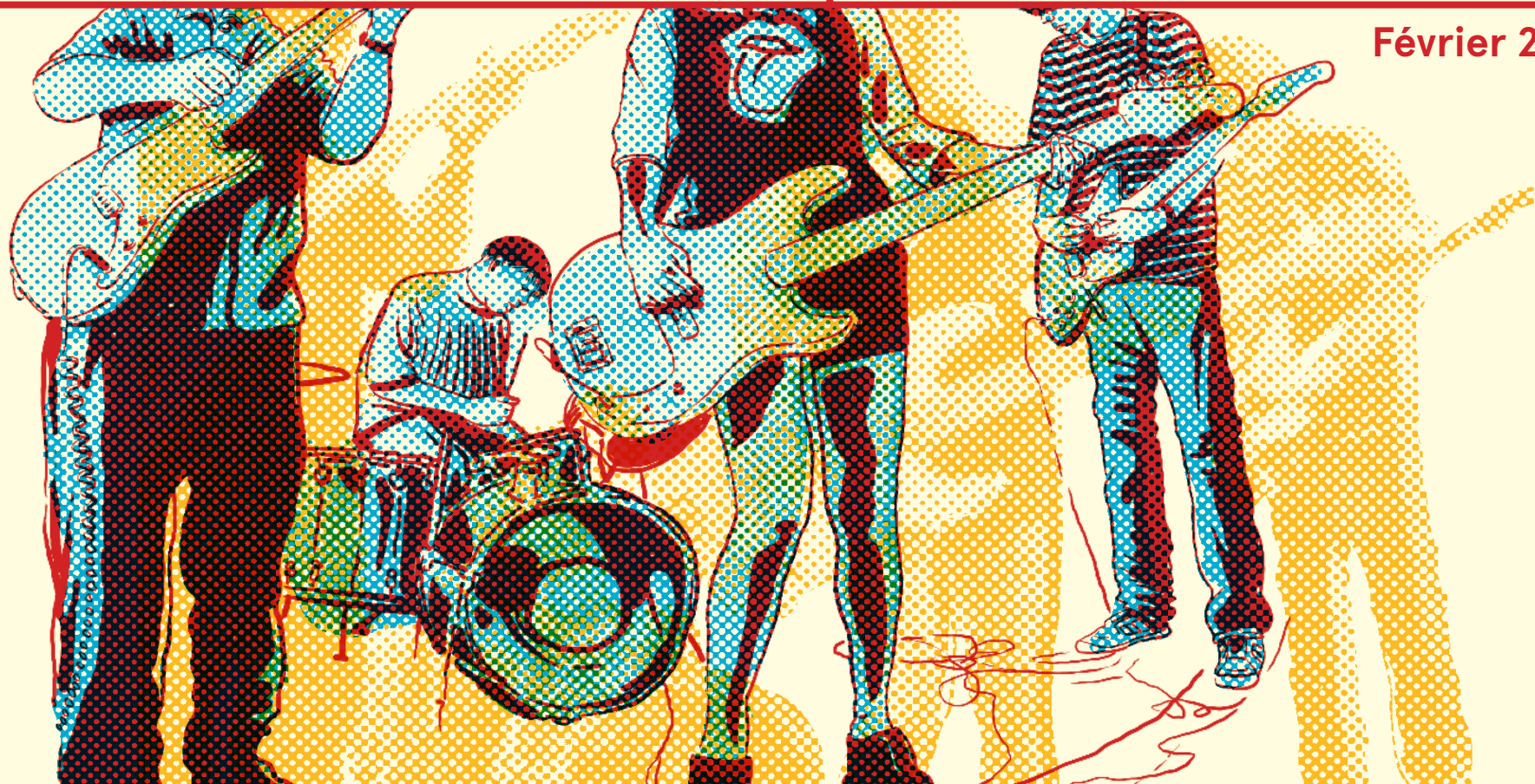
Parcours de musicien·nes

Observation nationale



Collectif Pour l'Observation Participative et Partagée

Février 2025



Coordination

Stéphanie Gembarski (icoop),
Guillaume Léchevin (collectif POPP)

Traitements statistiques

Hyacinthe Chataigné, Guillaume
Léchevin

Analyses

Stéphanie Gembarski, Guillaume
Léchevin, Cécile Offroy

Rédaction

Cécile Offroy

Relecture

Guillaume Léchevin

Mise en page, illustrations :

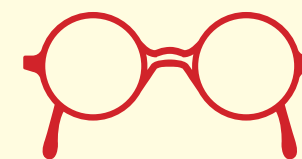
Éric Mahé



Table des matières

Contexte et cadre de l'observation	5
Contexte de la mission	5
Objectifs de l'observation	6
Une méthodologie mixte, qualitative et quantitative.....	7
#1. Profil des répondant.es à l'observation quantitative	13
Une majorité d'hommes quaranténaires, vivant dans les grandes métropoles	13
Des profils de musicien·nes variables selon les esthétiques	14
Un capital scolaire élevé, mais un capital économique modeste.....	18
En résumé.....	20
#2. Entrée et formation en musique	23
Une entrée en musique précoce et sous influence	23
Âge de démarrage et choix d'un instrument : le poids du genre	23
Tropisme vers la musique et transmission familiale	25
Au-delà des figures identifications familiales : l'influence de la socialisation secondaire	27
L'apprentissage de la musique en contextes.....	29
Un apprentissage initial dominé par le modèle scolaire.....	29
Des parcours de formation composites malgré tout.....	34
Se former tout au long de la vie	36
Un recours timide à la formation continue.....	36
Formation ou accompagnement à la professionnalisation ?.....	39
En résumé.....	41

#3. De la professionnalisation à la professionnalité : incertitudes d'un métier passion	43
Une professionnalité sporadique aux contours flous.....	43
Une professionnalité intermittente par définition	43
Amateurisme, professionnalisme : une frontière poreuse	46
La musique, entre engagement total et jardin secret.....	49
L'activité de travail réelle des musicien·nes, entre idéalisme passionné et pragmatisme contraint.....	52
Polyactivité et pluriactivité, deux stratégies distinctes d'engagement total dans la musique	52
Jouer pour jouer : diversification interne et pluriactivité	54
Ne pas faire que jouer : diversification périphérique et pluriactivité	58
Leviers et ruptures : des parcours aux prises avec les contraintes temporelles et gestionnaires.....	61
Le cas (pas si) particulier des musicien·nes-producteur·rices	61
L'accompagnement, un levier du parcours en musique.....	65
Un phénomène d'évaporation des effectifs professionnels	68
En résumé.....	73
Conclusion	74
Bibliographie	76



Contexte et cadre de l'observation

Contexte de la mission

Cette publication s'inscrit dans une démarche collective d'observation de parcours d'artistes musiciennes et musiciens de toutes esthétiques, qu'ils pratiquent dans un cadre professionnel ou dans un cadre amateur.

Son origine repose sur le besoin, commun à différents acteur·rices associatifs et institutionnels du champ musical, de disposer de savoirs partagés sur l'expérience et l'activité des artistes et d'étoffer la connaissance systémique de leur pratique, de leur cheminement en musique, de leurs conditions de vie et de leur environnement socio-économique.

D'abord portée et coordonnée par iCoop en partenariat avec la direction générale de la création artistique du ministère de la culture (DGCA) entre octobre 2019 et décembre 2022, l'observation a ensuite été prise en relais par le Collectif POPP.

De la démarche d'observation participative et partagée au collectif POPP

L'observation participative et partagée (OPP) est une philosophie d'action qui repose sur l'accompagnement et l'implication des parties prenantes de l'observation tout au long du travail d'enquête. Cette démarche favorise la concertation par un travail collectif de diagnostic et d'analyses à partir de données produites et partagées avec les contributeur·rices. Menée en coopération, elle permet de produire des ressources alimentant les projets et les actions conduites par les acteurs et actrices impliquées, ainsi que la co-construction de politiques publiques.

L'OPP a été initiée en 1999 par des organisations agissant dans le champ artistique et culturel. Elle favorise un travail d'observation pérenne, notamment grâce à la plateforme de recueil de données en ligne GIMIC, utilisée par près de 20 organisations professionnelles, réseaux et collectivités publiques. Celles-ci sont regroupées au sein du collectif Pour l'Observation Participative et Partagée (POPP), qui s'est structuré en association fédérale en 2022, afin de partager outils, méthodes et savoir-faire en matière d'observation participative et partagée. POPP compte aujourd'hui 24 organisations membres.

<https://cpopp.org>

Élaborée sur les principes de l'observation participative et partagée (OPP), la démarche a consisté dès son lancement à associer différentes organisations professionnelles¹ et la DGCA au sein d'un comité de pilotage, dans le but de diversifier et mutualiser les connaissances empiriques sur les parcours de musicien·nes et les problématiques qu'ils rencontrent. Ce comité de pilotage s'est réuni à huit reprises au cours de la période 2019-2024.

Pour la mise en œuvre de l'observation, un partenariat a été noué avec Opale, pôle ressources culture et économie solidaire. Cécile Offroy, sociologue, responsable d'études à Opale et chercheuse rattachée au laboratoire IRIS-EHESS / Université Sorbonne Paris-Nord, a ainsi pu se joindre à l'équipe de recherche d'iCoop / POPP, composée de Stéphanie Gembarski, Guillaume Léchevin (coordination générale) et Hyacinthe Chataigné (traitements statistiques).

Objectifs de l'observation

Plusieurs objectifs communs ont pu être définis en comité de pilotage, en dépit de la diversité des organisations impliquées dans l'observation :

- Mener une démarche collective de recherche sur l'ensemble du champ musical ;
- Mieux appréhender les réalités dans lesquelles s'exerce la pratique musicale ;
- Mettre à l'épreuve les représentations et les *a priori* sur les parcours artistiques et professionnels des musicien·nes ;
- Qualifier la nature et l'organisation de leur activité, ainsi que leurs régimes d'engagement dans la musique ;
- Actualiser l'identification de leurs moyens et conditions de travail et d'existence.

Produire des connaissances actualisées sur les parcours artistiques et professionnels d'une diversité de musiciennes et de musiciens implique de retracer les fondements et les étapes décisives de leur cheminement en musique, mais aussi de considérer l'activité musicale dans sa complexité et sa matérialité. L'enjeu de l'observation consiste *in fine* à dégager, dans chacun des écosystèmes du paysage musical², des facteurs favorables au déploiement d'un projet de vie lié à la musique, ou au contraire des freins pouvant conduire certain·es artistes à réorganiser ou à abandonner leur pratique musicale.

1. L'académie de l'opéra de Paris, l'association française des orchestres (AFO), l'association Jazzé Croisé (AJC), le centre national de la création musicale (Césaré), le centre national de la musique (CNM), le collectif Recherche en pédagogie musicale (RPM), l'association FAIR, la fédération des associations de danses et musiques traditionnelles (FAMDT), la fédération nationale des lieux de musiques actuelles (FEDELIMA), la fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (FEVIS), la fédération nationale des écoles d'influence jazz et musiques actuelles (FNEIJMA), le réseau national de la création musicale Futurs Composés, le groupe d'animation musicale (GAM), l'association Grands Formats, iCoop, l'association Opale, le syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles et diffuseurs indépendants de musique (PROFEDIM), le syndicat des musiques actuelles (SMA), le syndicat national des musiciens, musiciennes, enseignants et interprètes (SNAM-CGT), l'association Technopol et le réseau des musiques du monde Zone franche.

2. Le terme d'écosystème est utilisé ici au sens figuré de l'ensemble formé par la communauté des musicien·nes et des autres acteur·rices d'une esthétique musicale donnée, en interaction avec leur environnement social, économique, institutionnel, culturel et technologique propre.

La notion de parcours de vie, qui sous-tend cette observation « *contient de manière intrinsèque une triple dimension : dynamique, temporelle et interactive. Elle présuppose une action des individus et de l'environnement avec lequel ils interagissent, et ce dans la durée* » (Santelli, 2019, p. 154). La notion de parcours tente ainsi d'articuler deux perspectives indissociables :

1. Une **perspective collective ou sociale**, qui examine les étapes de la vie, les phases de transition et les positions occupées par les musicien·nes au prisme des usages, des normes et des temporalités sociales – plus ou moins figées ou réversibles selon les générations (Bessin, 2009) – qui les façonnent et les ordonnent ;
2. Une **perspective individuelle ou subjective**, qui reconnaît aux personnes le pouvoir de négocier, de composer avec les contraintes, d'utiliser « *des supports et des passerelles accessibles dans un espace donné* » (Zimmerman, 2011, p. 85) pour ouvrir des possibles et des latitudes singulières.

A la différence de la notion de trajectoire, qui semble indiquer un mouvement unidirectionnel, une voie à sens unique dont toute déviation s'interpréterait comme une exception ou une déviance, la notion de parcours « *fait valoir la possibilité d'un chemin non linéaire, fait de sentiers transversaux et de changements de direction, sans pour autant gommer le poids des structures sociales et institutionnelles sur son déroulement* » (Zimmerman, 2011, p. 85). Observer les parcours de musiciennes et de musiciens suppose par conséquent de renoncer à l'idéal hors sol d'une trajectoire type, rectiligne et ascendante, alliant stabilité professionnelle et notoriété croissante, pour prendre acte qu'une interdépendance d'obligations et de ressources (familiales, sociales,

économiques, résidentielles...) pèse sur les choix et les non-choix opérés par les musicien·nes, en contexte et dans une dynamique temporelle. Il importe dès lors d'en saisir les tenants et les aboutissants, c'est-à-dire d'en comprendre la genèse et les répercussions.

Une méthodologie mixte, qualitative et quantitative

La plateforme d'enquêtes en ligne **Gimic** constitue un outil adapté pour étudier les parcours dans une perspective quantitative et longitudinale. Sur une base de travail proposée par iCoop, le comité de pilotage s'est attelé, dès le lancement de l'observation, à établir une première liste de 83 indicateurs de suivi à soumettre aux musicien·nes.

Préalablement à la mise en ligne du questionnaire, il importait néanmoins d'affiner les informations à recueillir, de limiter le nombre d'items et d'enrichir l'approche quantitative. Il a donc été décidé d'appuyer cette réflexion sur une **étude exploratoire qualitative par entretiens**, menée au cours de la saison 2020-2021, auprès d'une trentaine d'artistes résidant sur l'ensemble du territoire national. Le recueil de données a été effectué dans le cadre de **six focus-groups** (ou groupes-témoins) de musicien·nes, épousant les six familles esthétiques retenues par le comité de pilotage pour composer des écosystèmes³ singuliers : les musiques traditionnelles et du monde (1), le jazz et les musiques improvisées (2), le hip-hop (3), les musiques électroniques (4), les musiques pop-rock et dérivées (5) et les musiques classiques et contemporaines (6).

3. Voir la note de bas de page précédente.

Les focus-groups se sont tenus en visioconférence entre mars et juin 2021, grâce à l'intermédiation des réseaux professionnels actifs au sein du comité de pilotage : la FAMDT, la FEDELIMA, le FAIR, la FEVIS, Futurs Composés et Technopol. Si le périmètre de l'étude intégrait à l'origine les musicien·nes amateurs, les artistes avec lesquels nous avons été mis en relation sont en grande majorité des musicien·nes professionnels (ou en passe de le devenir) et tirent leurs principaux moyens de subsistance de la musique. La sélection opérée par les réseaux reflète bien leur positionnement, professionnel ou professionnalisant, au sein du champ musical. L'organisation des focus-groups en semaine et en journée a sans aucun doute renforcé ce biais, écartant *de facto* les artistes amateurs pris par leurs obligations professionnelles.

Les focus-groups ont réuni chacun entre 2 et 8 personnes. Au total, **27 personnes** âgées de 25 à 70 ans environ – 11 femmes et 16 hommes – ont été entendus à partir de quatre thèmes principaux :

- L'inscription de la musique dans leur parcours de vie, de leur apprentissage à la formation de leur identité de musicien·ne ;
- Les temporalités, les jalons et les transitions de leur parcours en musique ;
- L'incarnation de leur parcours dans leur activité réelle de musicien·ne ;
- Les ressources et stratégies, individuelles ou collectives, mobilisées face aux contraintes et qui leur permettent de tenir dans la durée.

Cette phase d'enquête qualitative a fait l'objet d'un **premier rapport d'étude**, publié en 2022.

À l'issue des focus-groups, les musicien·nes interrogés ont été invités à renseigner la première version du **questionnaire en ligne**, qui s'est avérée significativement trop longue et trop lourde (173 questions). Celle-ci a été retravaillée en 2022 à la lumière des résultats de l'enquête exploratoire et des retours des musicien·nes, ce qui a permis de limiter le formulaire à 68 questions. La version définitive a été diffusée en ligne en libre accès sur la plateforme Gimic, entre avril et novembre 2023, et a été renseignée par **797 personnes**⁴.

Les répondant·es au questionnaire ne forment pas à proprement parler un échantillon représentatif des musicien·nes en France, dans la mesure où la représentativité implique la composition d'un ensemble d'individus possédant les mêmes caractéristiques que la population étudiée, dite population mère, lorsque celle-ci ne peut être interrogée exhaustivement car trop nombreuse, inaccessible ou indisponible. Or en l'absence de données préexistantes sur la population nationale des musicien·nes⁵, rien ne nous permet d'affirmer que l'ensemble des personnes interrogées en est bien représentatif. D'autant que la diffusion du questionnaire auprès des musicien·nes a été relayée par les organisations et fédérations impliquées dans l'observation (via leurs sites, réseaux sociaux, mailings...), ce qui, là encore, favorise à coup sûr les artistes les mieux insérés dans les milieux professionnels. Cependant, le nombre conséquent de répondant·es permet d'exploiter

4. Pour autant, les 797 musicien·nes n'ont pas nécessairement répondu à toutes les questions, en particulier aux questions subordonnées et conditionnelles (introduites par « si oui » ou « si non »), ce qui explique des variations relatives aux nombres de répondant·es selon les questions.

5. Il faut citer cependant l'étude notoire du département des études et de la prospective du ministère de la culture (DEPS), coordonnée par Philippe Coulangeon et publiée dans *Développement culturel* n°140 en 2003. Elle porte sur les musicien·nes interprètes (instrumentistes, chanteurs, chefs d'orchestre ou chefs de chœur) ayant exercé une activité rémunérée d'interprétation musicale et ayant cotisé à la caisse des congés spectacle au cours de l'année de référence de l'enquête, en l'occurrence 1999. Ces travaux couvrent le champ des musiques savantes et populaires. Outre qu'ils sont désormais anciens, ils excluent les musicien·nes non rémunérés ou exerçant sous des statuts d'emploi autres que le contrat à durée déterminée d'usage (artistes-auteur·rices, enseignant·es, micro-entrepreneur·ses...), qui entrent pourtant dans le périmètre de notre observation.

ter statistiquement les données recueillies et de tracer à grands traits un paysage évocateur des musicien·nes en France aujourd'hui.

Les premières données quantitatives issues de l'enquête par questionnaire ont été restituées en comité de pilotage en avril 2024. Par la suite, des croisements de variables complémentaires ont été effectués à l'été et à l'automne 2024, afin d'approfondir l'analyse.

Parallèlement à ces travaux, Cécile Offroy a coordonné une *étude locale sur les parcours des artistes drômois de musiques actuelles* en 2022-2023, à la demande de La Cordo - SMAC⁶ de Romans-sur-Isère et de la direction des affaires culturelles du conseil départemental de la Drôme. Le volet quantitatif de cette étude a consisté en la passation d'un questionnaire en ligne à destination des musicien·nes du département, auquel ont répondu 419 personnes. En ce qui concerne le volet qualitatif, **quatre focus-groups** de musicien·nes ont été réunis à Valence et Montélimar fin juin 2023, grâce au concours des lieux de répétition, des salles de concert et des établissements d'enseignement musical du département. Ces entretiens constituent un contrepoint à l'étude exploratoire nationale de 2021, dans la mesure où la plupart des **19 personnes interrogées** (5 femmes et 14 hommes) ne vivent pas de leur activité musicale, soit qu'elles peinent à y parvenir, soit qu'elles ne témoignent d'aucune velléité de se professionnaliser dans ce domaine. Les éléments recueillis compensant partiellement certains biais de l'enquête exploratoire, ils sont venus enrichir la présente observation.

En résumé, le présent écrit reprend et synthétise quatre années de travaux consacrés aux parcours de musicien·nes : l'étude exploratoire qualitative nationale (2021), le volet qualitatif de l'étude drômoise

(2023) et l'enquête nationale quantitative par questionnaire, administrée à partir de la plateforme Gimic (2024). Les résultats ont été mis en débat publiquement à l'occasion d'un atelier aux BIS⁷ de Nantes le 17 janvier 2024 et lors d'une table-ronde aux rencontres nationales *Pratiques musicales actuelles et populaires* de la FEDELIMA à Besançon le 27 novembre 2024.

6. Scène de musiques actuelles

7. Biennales internationales du spectacle

Conventions rédactionnelles

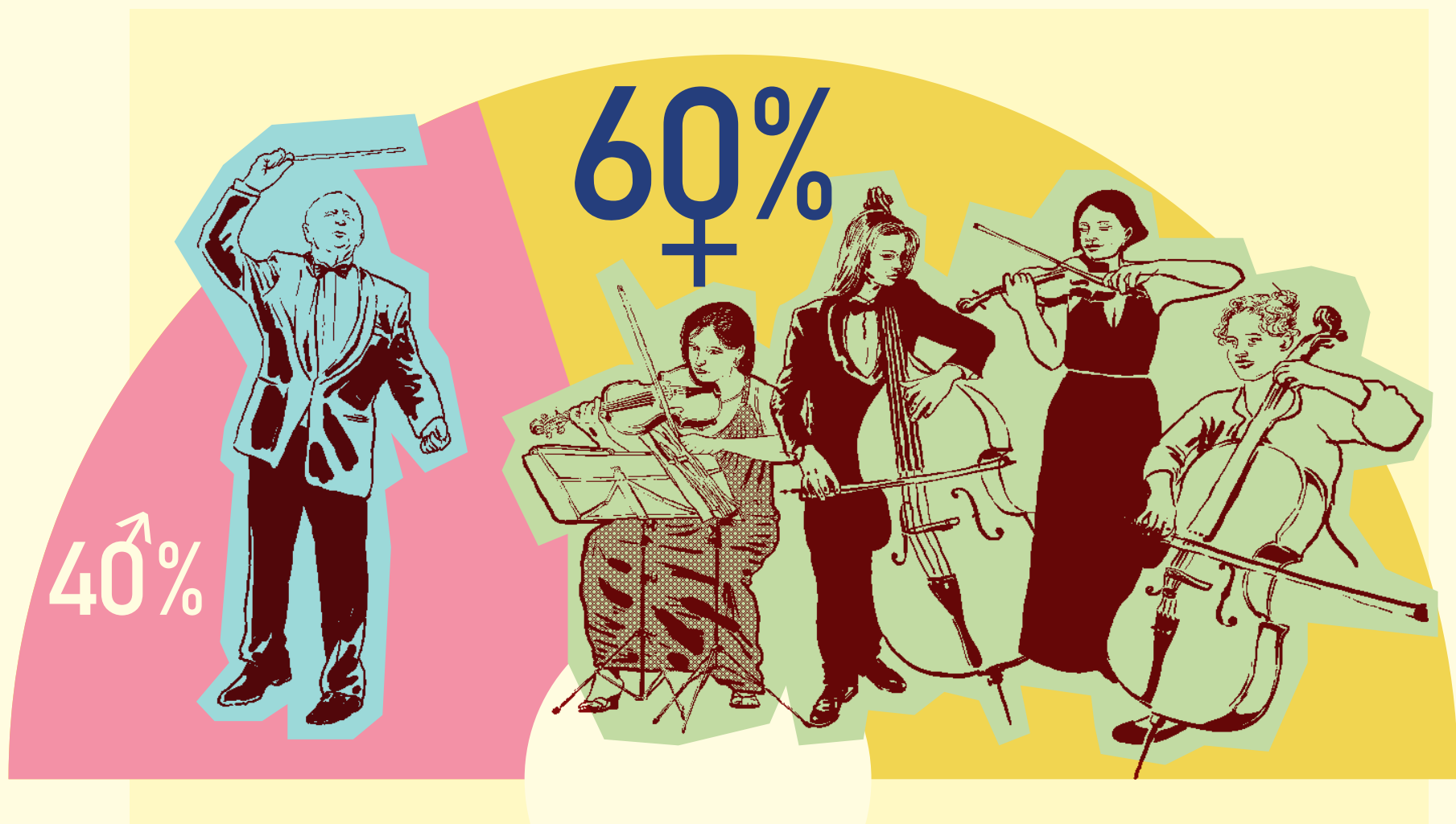
Les propos des musicien·nes ont été retranscrits mot à mot, tels qu’iels les ont tenus oralement au sein des dix focus-groups ou rédigés dans les champs du questionnaire laissés libres à cet effet. Ils donnent ainsi à entendre la matière vivante de leurs récits d’expérience. Au total, 70 musicien·nes sont cités ci-après : 25 femmes et 45 hommes. Afin de préserver leur **anonymat** tout en permettant aux lecteur·rices de situer leur parole, les extraits d’entretiens et les témoignages apparaissent suivis d’un prénom de substitution conforme au genre de la personne, de son âge, de son instrument, de son statut et de son esthétique de prédilection. Les statuts sont abrégés en pro (pour musicien·ne de profession) ou non pro (pour musicien·ne déclarant une autre profession). Les esthétiques musicales ont été codifiées comme suit :

Esthétiques musicales	Codification
Musiques traditionnelles et du monde	trad-monde
Musiques pop-rock et dérivées	pop-rock
Musiques rap et hip-hop	rap
Musiques électroniques	électro
Musiques jazz et improvisées	jazz-impro
Musiques classiques, contemporaines et lyriques	classique

Par exemple, Jean, batteur de profession dans les musiques jazz et improvisées, âgé de 40 ans est rebaptisé Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro.

Par ailleurs, afin de réduire autant que faire se peut le biais psycholinguistique en faveur du masculin et de susciter des représentations mentales justes et équilibrées (Chevrot, Spinelli & Varnet, 2023), l’ensemble du document adopte l’**écriture inclusive**, conformément à sa variante allégée, qui consiste à :

- Reféminiser les noms de métiers, activités, qualités, grades, titres et fonctions, grâce à l’usage du point médian simple, c’est-à-dire non doublé au pluriel (musicien·nes) ;
- Privilégier à défaut l’énumération du féminin et du masculin ou les termes épiciques (musiciennes et musiciens ; artistes) ;
- Utiliser les néo-pronoms neutres pour désigner les personnes se considérant comme non binaires et les groupes mixtes (iels, el-leux, ceux-là, tou·tes, certain·es ...) ;
- Limiter l’usage du point médian aux noms et pronoms, ce qui exclut la féminisation des adjectifs et participes passés ;
- Appliquer, autant que possible, la règle de proximité accordant l’adjectif en genre et en nombre avec le nom le plus proche s’y rapportant (les musiciens et les musiciennes interrogées).





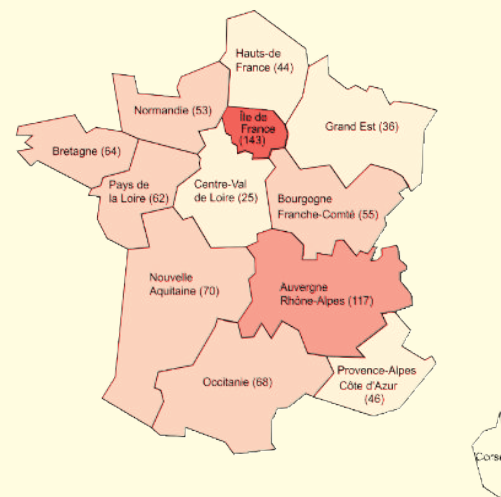
#1. Profil des répondant·es à l'observation quantitative

Une majorité d'hommes quarantenaires, vivant dans les grandes métropoles

Si l'observation quantitative couvre tout le territoire de la France métropolitaine, la répartition géographique des 797 répondant·es au questionnaire en ligne n'est pas homogène. Six départements – les Bouches-du-Rhône (13), la Côte-d'Or (21), la Gironde (33), l'Ille-et-Vilaine (35), la Loire atlantique (44) et le Rhône (69) – concentrent à eux seuls plus de 30 répondant·es chacun, tandis qu'une dizaine de départements – les Ardennes (08), l'Aube (10), la Corse du nord et la Corse du sud (20A et B), l'Eure-et-Loire (28), le Jura (39), la Haute-Saône (70), les Hautes-Pyrénées (65) et les Vosges (88) – n'en dénombrent aucun·e.

Les régions les mieux représentées sont celles qui s'organisent autour des grandes métropoles attractives et densément peuplées. L'Île-de-France, qui héberge 18 % de la population métropolitaine, fournit 18 % des répondant·es à l'enquête et l'Auvergne-Rhône-Alpes, 15 % d'entre elles (pour 12 % de la population métropolitaine). Elles sont suivies par la Nouvelle-Aquitaine, l'Occitanie, la Bretagne et les Pays de la Loire, qui comptabilisent toutes plus de 60 répondant·es. En 2003, le département des études, de la prospective et de la statistique du ministère de la culture (DEPS) relevait déjà au sujet de ces régions⁸ qu'elles étaient celles qui avaient connu la plus forte progression des effectifs de musicien·nes in-

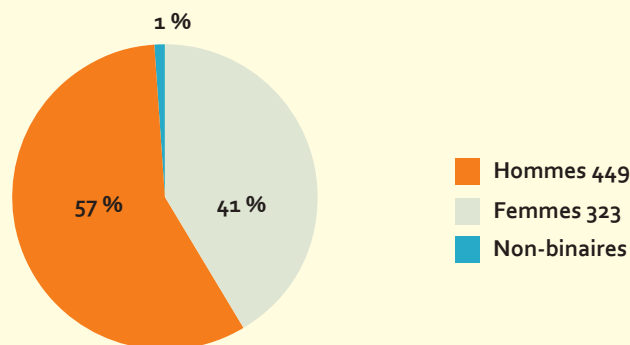
terprètes entre 1980 et 2000. Le DEPS soulignait alors un phénomène de « redéploiement territorial de la profession, qui se manifeste, dès 1993, par un renversement du déséquilibre Paris/province. Avant cette date, les musiciens résidant à Paris et en Île-de-France représentaient 50 à 60 % de la profession. Après cette date, les provinciaux deviennent majoritaires et leur part ne cesse de croître, pour atteindre 64 % en 2000. » (pp. 3-4)



Les musiciennes et musiciens interrogés comptent 41 % de femmes, 57 % d'hommes et 1 % de personnes non binaires ou n'ayant pas renseigné leur genre.

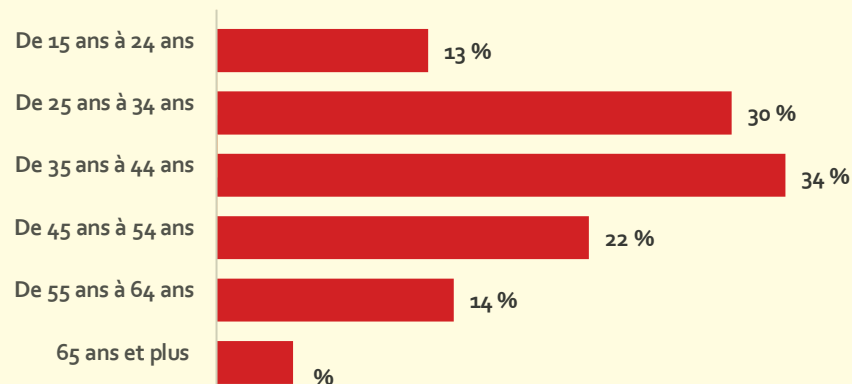
8. Il s'agissait alors des régions Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon (qui ont fusionné pour former l'actuelle région Occitanie), Bretagne, Pays de la Loire et Aquitaine (désormais intégrée à la région Nouvelle Aquitaine).

Répartition des répondant·es (797) par genre



Le questionnaire était ouvert à toutes et à tous, mais l'âge des répondant·es s'échelonne entre 17 et 85 ans. L'âge moyen s'établit à 40 ans et l'âge médian à 39 ans. Les plus nombreuses et nombreux à avoir répondu à l'enquête sont les 25-34 ans (26 %) et les 35-44 ans (29 %), qui composent ensemble 55 % du panel. À titre de comparaison, les 25-44 ans ne représentent que 29 % de la population française de 15 ans et plus (INSEE, 2024). À l'inverse, les 45 ans et plus ne forment qu'un quart des répondant·es, alors qu'ils constituent 57 % de la population nationale de 15 ans et plus.

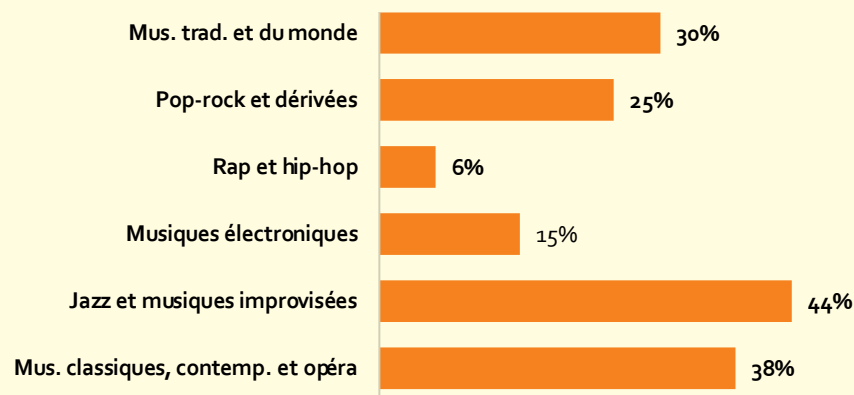
Répartition des répondant·es (777) par tranches d'âge



Des profils de musicien·nes variables selon les esthétiques

Les répondant·es se répartissent inégalement sur l'éventail des esthétiques musicales proposées. Celles qui influencent le plus leurs projets musicaux sont les musiques pop-rock et dérivées (43 % des réponses), les musiques classiques, contemporaines et lyriques (38 %) et les musiques traditionnelles et du monde (30 %).

Répartition des répondant·es (792) selon les esthétiques musicales influençant leurs projets



38 % des répondant·es rattachent leur pratique à plusieurs esthétiques musicales, tandis que 62 % s'identifient à une seule esthétique principale.

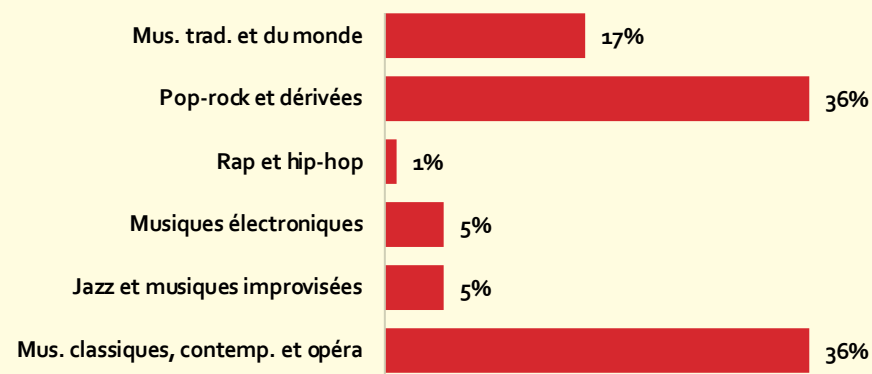
« Pour mon projet soliste, je suis en exploration de divers styles, j'ai donc du mal pour le moment à n'en définir qu'un. De plus, ce projet n'est encore qu'au stade d'embryon. »

(Safia, 21 ans, chanteuse, non pro, jazz-impro, pop-rock)

Parmi ces dernier·es, les références aux musiques pop-rock et dérivées et aux musiques classiques, contemporaines et lyriques arrivent en tête et à égalité (36 % des répondant·es chacune). Suivent les musiques traditionnelles et du monde (17 %) et, loin derrière, les mu-

siques électroniques, les musiques jazz et improvisées (5 % chacune), ainsi que les musiques rap et hip-hop (1 %). La sous-représentation de ces esthétiques peut être attribuée en partie à l'inégale pénétration du questionnaire dans les différents écosystèmes musicaux.

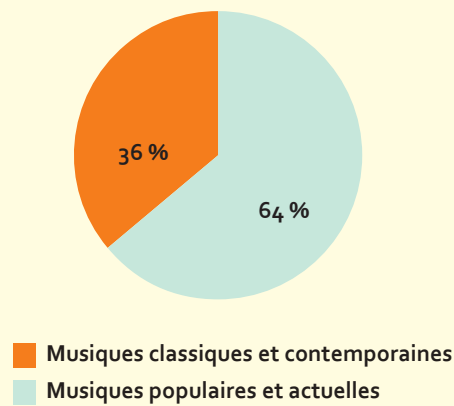
Répartition des répondant·es (487) selon les esthétiques musicales de prédilection



De manière schématique, deux-tiers des répondant·es se référant à une seule esthétique musicale développent une pratique dans le champ des musiques populaires et actuelles⁹ (64 %), pour un tiers dans le champ des musiques classiques et contemporaines (36 %).

9. Ont été regroupées sous cette dénomination les musiques traditionnelles et du monde, le jazz et les musiques improvisées, le rap et le hip-hop, les musiques électroniques et les musiques pop-rock et dérivées.

Répartition des répondant·es
(487) par famille musicale



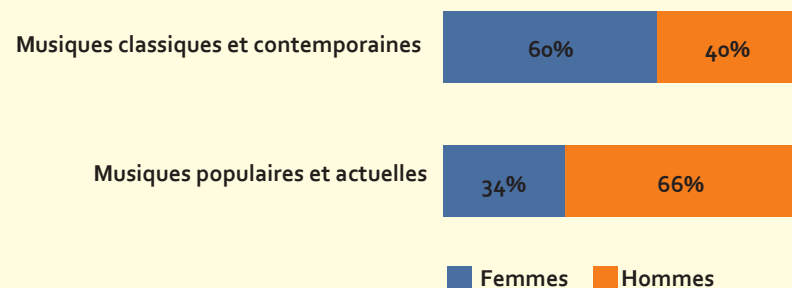
Les artistes des musiques populaires et actuelles sont dans l'ensemble plus âgés que les artistes des musiques classiques et contemporaines. Leur âge moyen s'établit à 42 ans et leur âge médian à 40 ans, contre 39 ans dans les deux cas pour les second·es. De toutes les personnes interrogées, les musicien·nes de rap et de hip-hop sont les plus jeunes, avec une moyenne d'âge de 29 ans, tandis que les musicien·nes de musique traditionnelle et du monde sont les plus âgés, avec une moyenne d'âge de 48 ans.

Âge moyen des répondant·es
(487) par esthétique musicale

Esthétiques musicales	Âge moyen
Musiques traditionnelles et du monde	48
Musiques pop-rock et dérivées	40
Musiques rap et hip-hop	29
Musiques électroniques	37
Musiques jazz et improvisées	40
Musiques classiques, contemporaines, opéra	39
Toutes esthétiques	40

Les femmes composent à peine 34 % des effectifs des musiques populaires et actuelles, alors qu'elles représentent 60 % de ceux des musiques classiques et contemporaines, lesquelles se démarquent donc par leur féminisation. En 2014, Hyacinthe Ravet estimait à 39 % la part des femmes « *parmi les instrumentistes de l'univers savant* » (p. 46) et soulignait que les orchestres s'étaient progressivement, puis massivement ouverts aux femmes sous l'influence des pionnières des années 1970. La proportion encore plus importante de musiciennes classiques et contemporaines (60 %) et de musiciennes de jazz et musiques improvisées (56 %) parmi nos répondant·es est sans doute à rapporter à la place qu'y tiennent les musiques de création contemporaines, organisées en ensembles plus petits et plus précaires que ne le sont les orchestres permanents, et représentées par le réseau Futurs composés, important relais de l'enquête.

Répartition des répondant·es (474) par sexe et famille musicale



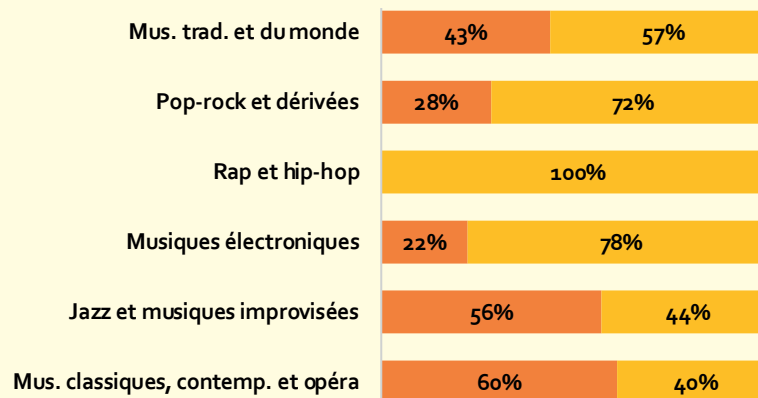
Dans les musiques populaires et actuelles, cette situation révèle « *le difficile accès des femmes à des réseaux sociaux stables et ouverts* » (Buscatto, 2008, p. 97), dominés par la cooptation et les normes de sociabilité masculines, qui les tiennent éloignées des dynamiques de recrutement et de constitution des projets.

« Pour jouer, on appelait toujours mes potes, on ne pensait jamais à moi. Hé ho, j'existe ! C'est dur de s'assumer instrumentiste en tant que femme. Même si je vis avec un musicien. »

(Mina, 25 ans, flûtiste, pro, jazz-impro)

Certaines esthétiques des musiques populaires et actuelles demeurent ainsi particulièrement masculines, à l'instar des musiques électroniques, qui comptent 78 % de musiciens pour 22 % de musiciennes, ou des musiques pop-rock et dérivées, qui recensent 72 % de musiciens pour 28 % de musiciennes.

Répartition des répondant·es (474) par sexe et famille musicale



Il en résulte une « *extrême dépendance* » de ces femmes artistes à l'égard du réseau professionnel de leur conjoint, le plus souvent lui-même « *musicien (programmeur, agent ou producteur)* » (Buscatto, 2008, p. 93). La séparation d'un groupe, ou plus simplement la fin d'une collaboration musicale, débouche pour les hommes sur de « *nouveaux projets* » (Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock), là où plusieurs femmes relatent en entretien une période de transition difficile, tant sur le plan professionnel qu'affectif et matériel.

« Je suis passée d'étudiante à rien. J'ai eu faim. Je m'étais séparée, j'étais toute seule et à la rue, jusqu'à ce que je devienne intermittente. »

(Séverine, 50 ans, vielliste, pro, trad-monde)

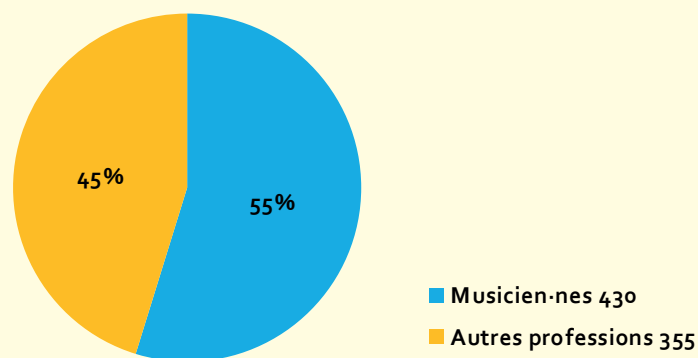
« Je me suis séparée de mon ami, qui était le batteur du groupe, c'est devenu compliqué de travailler ensemble. Surtout en tournée, c'est devenu difficile de se côtoyer au quotidien, dans l'intimité, de voir l'autre vivre sa vie, avoir d'autres relations. J'ai quitté le projet. Je suis actuellement en réflexion. »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

Un capital scolaire élevé, mais un capital économique modeste

85 % des répondant-es sont actifs. Pour mémoire, le taux d'activité de la population française âgée de 15 à 64 ans s'élève à 74 % (INSEE, 2023). 87 % des personnes interrogées dans le cadre de l'enquête sont salariées du service public ou du secteur privé. 55 % exercent le métier de musicien-ne, tandis que 45 % déclarent relever d'une autre profession ou situation socioprofessionnelle (études ou retraite par exemple).

Répartition des répondant-es (785) par profession principale

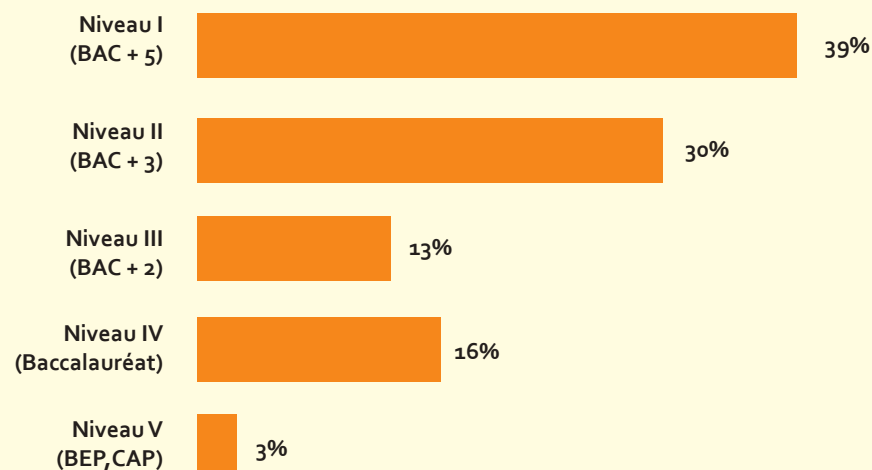


Une part non négligeable des autres professions (35 %) se loge dans le domaine des arts et de la culture, où les répondant-es exercent autant des métiers artistiques ou créatifs (clown, comédien-ne, vidéaste, graphiste, écrivain, photographe, marionnettiste, metteuse en scène, journaliste, développeur-se web, illustratrice...), que des métiers tech-

niques (road, régisseur, régisseur son, régisseur studio...), administratifs (direction de lieux culturels, d'écoles de musique, de conservatoires, chargé-es d'action culturelle, de billetterie, de communication, de projet multimédia, de programmation...) ou éducatifs (professeur-es de musique, chargé d'accompagnement artistique...). 22 % des autres professions relèvent de la santé (kinésologue, psychiatre, thérapeute, musicothérapeute, soin en gérontologie, infirmier-e...) et 9 % de l'enseignement (instituteur-rices, professeur-es...). Sont également récurrents les métiers du travail social et socio-éducatif (assistant-e social-e, éducateur-rices spécialisés, animateur-riche jeunesse, conseiller en insertion professionnelle, éducateur-ice sportif, accompagnement de personnes handicapées...) et les métiers rattachés au champ de l'économie solidaire ou circulaire (salarié d'un atelier de vélo participatif, coordinatrice d'un tiers lieu, consultante tiers lieu...). Les ouvrier-es sont très peu nombreux comparativement aux professions intermédiaires et aux professions intellectuelles et artistiques, qui prédominent nettement parmi les musicien·nes non professionnels.

Autre caractéristique des répondant-es à l'enquête par questionnaire, iels se révèlent hautement qualifiés : étudiant-es mis à part, 82 % d'entre eux sont titulaires d'un diplôme de l'enseignement supérieur, contre 31 % seulement de la population française non scolarisée (INSEE, 2023). « *L'une des spécificités les plus marquées et les plus constantes des professions culturelles est qu'elles sont exercées par des personnes dotées d'un haut niveau de diplôme – et ce, même lorsque l'accès à ces métiers n'est pas formellement conditionné par la détention d'un diplôme spécifique, ce qui est le plus souvent le cas des métiers de création.* » (Gouyon, Patureau & Volat, 2016, pp. 14-15).

Répartition des répondant-es hors étudiant-es (724) par niveau de diplôme



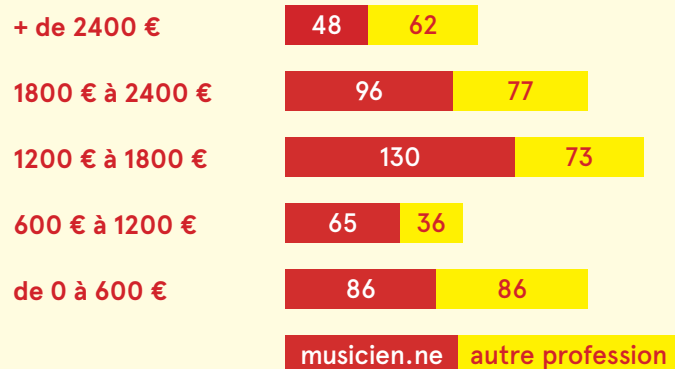
Pour autant, ce haut degré de qualification scolaire semble décorrélié du niveau de revenus des personnes interrogées. La population des répondant-es à l'enquête a en effet été invitée à renseigner le montant moyen de ses revenus nets mensuels 2023¹⁰, toutes sources confondues (salaires, indemnités, allocations, revenus de droits d'auteurs et droits voisins, recettes de prestations...), après déduction des impôts et taxes, et sans précision du temps de travail correspondant.

Par conséquent, la notion de niveau de vie retenue par l'INSEE¹¹ est celle qui se rapproche le plus des revenus nets déclarés par le panel de l'enquête. « En 2021, en France métropolitaine, la moitié de la population vivant en logement ordinaire dispose d'un niveau de vie inférieur à 23 160 euros par an (soit 1 930 euros par mois), l'autre moitié disposant d'un niveau de vie supérieur. » (INSEE, 2024). Or 63 % des répondant-es à l'enquête font état d'un revenu net inférieur à 1 800 euros par mois. Cette proportion baisse à 58 % parmi les musicien·nes non professionnels, mais reste supérieure à la moitié de la population enquêtée, suggérant un niveau de vie médian inférieur à celui de la population française, tant chez les musicien·nes de profession que chez les musicien·nes de loisir. 36 % d'entre eux vivent d'ailleurs avec moins de 1 200 euros nets par mois. Pour situer ce résultat, le seuil de pauvreté, fixé à 60 % du niveau de vie médian, s'établit à 13 900 euros par an en 2021, soit 1 158 euros nets par mois. Si la part des musicien·nes percevant plus de 2 400 euros nets par mois est supérieure chez les non professionnels (19 % contre 11 % chez les musicien·nes de profession), c'est parmi les musicien·nes de loisir que se concentrent les répondant-es les plus précaires, avec un quart (26 %) de personnes vivant avec moins de 600 euros nets par mois (contre 20 % des musicien·nes de profession). En clair, les musicien·nes interrogés disposent d'un capital scolaire élevé, mais d'un capital économique modeste comparés au reste de la population française.

10. Les revenus nets déclarés par les répondant-es prennent sans doute majoritairement en compte le prélèvement à la source de l'impôt sur le revenu, qui s'est généralisé depuis son entrée en vigueur en 2019.

11. Calculée en rapportant le revenu disponible du ménage (déduction faite du versement des cotisations, charges et impôts) au nombre d'unités de consommation qui le composent, elle permet de comparer les ressources de personnes vivant dans des ménages de taille ou de composition différentes, en tenant compte des économies d'échelle que permet la vie commune.

Répartition des répondants-es (758) par tranche de revenus mensuels nets cumulés

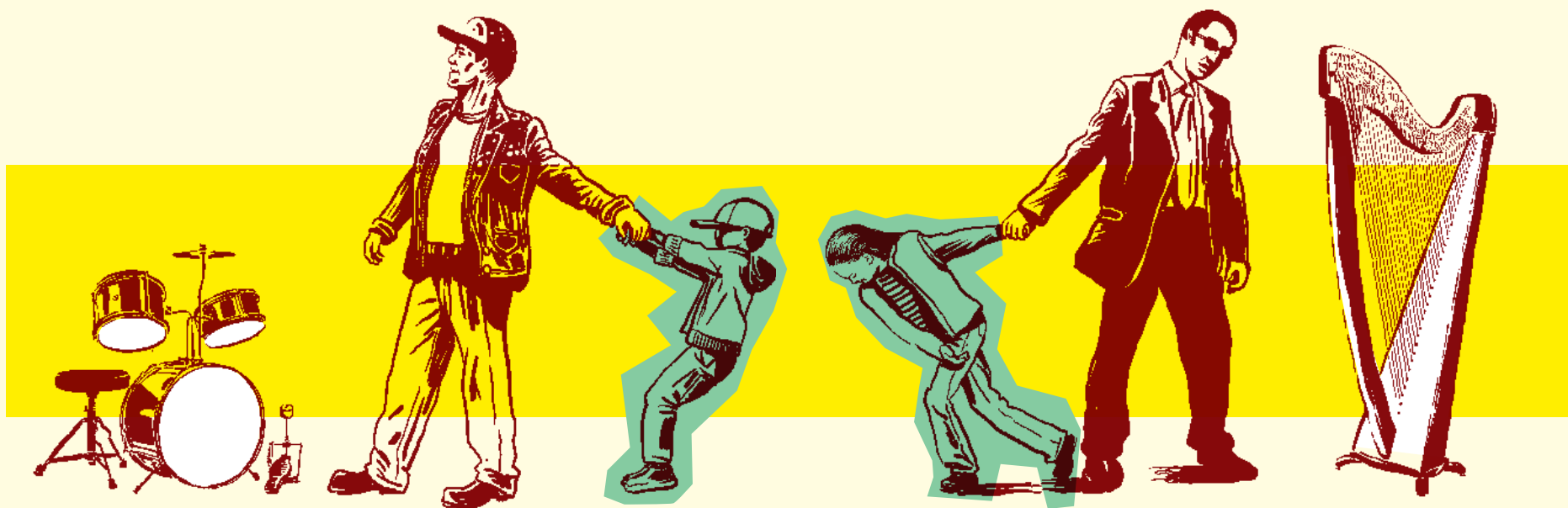


EN RÉSUMÉ...

Les 797 musicien·nes ayant répondu au questionnaire en ligne sur Gimic sont plus jeunes (40 ans d'âge moyen), plus masculins (57 % d'hommes) et plus qualifiés (82 % de titulaires d'un diplôme de l'enseignement supérieur) que ne l'est l'ensemble de la population française. Qu'il s'agisse de musicien·nes de profession ou non, iels déclarent en revanche des revenus nets médians inférieurs à ceux de la population française.

Les répondant·es se répartissent inégalement sur l'éventail des esthétiques musicales. 64 % rattachent principalement leur pratique aux musiques populaires et actuelles, alors que 36 % la lient aux musiques classiques et contemporaines. 38 % se réclament de plusieurs courants. L'esthétique musicale impacte fortement l'âge des musicien·nes, ainsi que leur genre. Le rap s'affirme comme l'esthétique la plus jeune (29 ans d'âge moyen) et les musiques classiques et le jazz comme les plus féminisées (respectivement 60 % et 56 % de musiciennes).





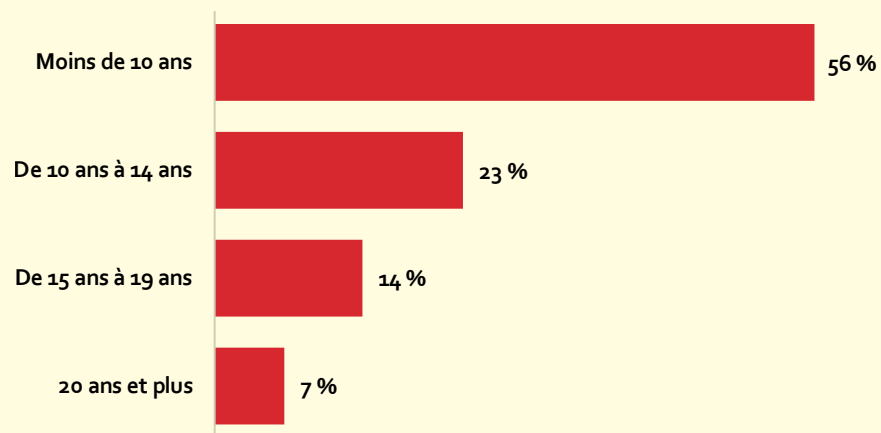
#2. Entrée et formation en musique

Une entrée en musique précoce et sous influence

Âge de démarrage et choix d'un instrument : le poids du genre

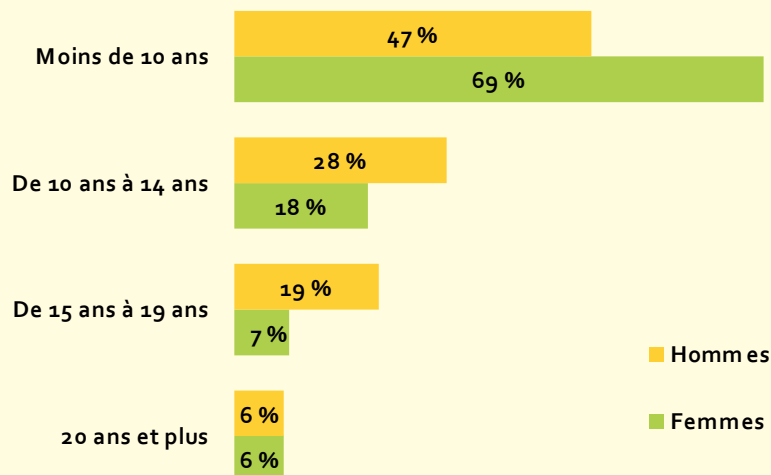
Dans l'ensemble, les répondant·es au questionnaire sont des musicien·nes confirmés. 77 % des répondant·es sont multi-instrumentistes, c'est-à-dire jouent de plusieurs instruments. Cette tendance touche plus souvent les musicien·nes de profession (79 %) et les hommes (82 %). 56 % ont démarré la musique avant l'âge de 10 ans et 80 % avant l'âge de 15 ans. Les musicien·nes de profession ont débuté leur apprentissage de la musique beaucoup plus précocement (à 8 ans en moyenne) que les amateur·rices (à 13 ans en moyenne). 81 % des artistes ayant étudié la musique en pôle supérieur ont commencé la musique avant l'âge de 10 ans. Contrairement à la plupart des métiers (Wittorski, 2008), l'incorporation de la majeure partie des habiletés professionnelles des musicien·nes s'acquiert ainsi dans l'enfance. De même, les musicien·nes classiques et contemporains ont été initiés à la pratique instrumentale plus tôt que leurs homologues des musiques populaires et actuelles.

Répartition des répondant·es (794) par âge de démarrage de la pratique musicale



Les femmes sont également plus nombreuses que les hommes à avoir commencé l'apprentissage de la musique avant l'âge de 10 ans (69 % contre 47 %). Les hommes ont quant à eux plus souvent démarré la musique entre 10 et 19 ans (37 % contre 25 % des femmes), investissant la musique en tant qu'espace de socialisation au cours de leur adolescence.

Répartition des répondant·es (769) par genre et âge de démarrage de la pratique musicale

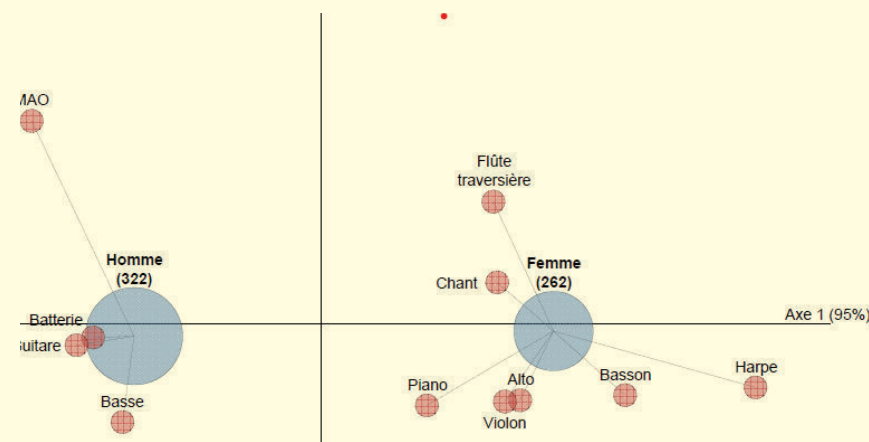


L'enquête quantitative rappelle que le choix des instruments est soumis à des effets de genre marqués. La répartition des pratiques instrumentales s'effectue dès l'enfance, selon un processus de socialisation différencié et conformément à un certain nombre de stéréotypes de genre (fragilité des filles / force des garçons, calme / agitation, discrétion / ostentation, intérieur / extérieur, corps / technique...), qui conduisent à la sur-représentation des femmes dans certains instruments (voix, flûte, violon, piano...) et des hommes dans d'autres (percussions, cuivres, basses...) (Monnot, 2012). Les femmes composent ainsi la majorité des chanteur·ses du panel de l'enquête (68 %), mais aussi des pianistes (58 %), des harpistes (100 %), des violonistes (68 %), des altistes (70 %), des flûtistes traversières (65 %) et à bec (63 %), des bassonistes (83 %)

et des viellistes (67 %). Elles sont en revanche très minoritaires ou complètement absentes des instruments connotant la force physique ou la maîtrise technologique : guitare (13 %), basse (19 %), batterie (15 %), cor (13 %), cornemuse (14 %), MAO (6 %), synthétiseurs (14 %) ou encore claviers (< 1 %). Aux femmes la sensibilité et la performance du corps, aux hommes la puissance et la technique (Ribac, 2014).

« Table de mixage, pads... En fait je suis perdue au niveau technique, je suis paumée, mais je suis en train de m'y mettre un petit peu plus. Mais la partie technique, ce n'est pas ce qui me passionne... »

(Camille, 38 ans, chanteuse et multi-instrumentiste, pro, pop-rock)



« Le "sexe des instruments" (en fait leur genre, ces derniers n'ayant pas de sexe en soi) conditionne le choix et la pratique d'un instrument plutôt qu'un autre. Les gestes et les activités sont genrées. Pour simplifier, les connotations masculines s'accroissent : de chanter (où l'instrument est sa propre voix) à frotter, souffler ou frapper ; ou encore, d'accompagner à diriger ou créer. De forts enjeux symboliques autour de la création demeurent. » (Ravet, 2014, p. 47) Dès lors, les musiciennes sont plus nombreuses dans les courants musicaux qui font une place significative aux instruments dont la pratique est féminisée, en l'occurrence dans les musiques traditionnelles (43 % de femmes), le jazz (56 % de femmes) et les musiques classiques et contemporaines (60 % de femmes), qui ensemble regroupent 74 % des musiciennes (contre 47 % des musiciens).

Reste que la transgression des assignations genrées demeure « bien plus facile, et moins dangereuse pour une fille se hasardant sur les terrains masculins » (Detrez, 2013) que pour un garçon s'orientant vers un instrument principal considéré comme féminin. Car le principe de hiérarchie ou de valence différentielle des sexes qui régit l'ordre du genre, implique que les activités et attributs réservés aux femmes valent toujours moins, symboliquement et économiquement, que ceux dévolus aux hommes (Héritier, 1996). Dans ce contexte, jouer de plusieurs instruments, dont certains considérés comme neutres ou virils, peut représenter une stratégie de compensation ou d'adaptation aux normes de genre lorsqu'on est un garçon pratiquant un instrument étiqueté féminin (Monnot, 2012).

« J'ai commencé tôt, ma grand-mère était professeure de piano et de violon. J'ai fait le conservatoire, de la flûte traversière, j'ai commencé par le piano, après la flûte traversière. Je chantais dans des chorales de petits chanteurs pour le Pape à Rome quand j'étais petit. Le classique au départ et puis après, je crois à l'adolescence, j'ai acheté une guitare et j'ai commencé à me tourner vers le rock. Et je pense que le premier groupe, je devais avoir 20 ans. On tournait à Paris, au Gibus, dans le milieu des Hells Angels. »

(Guillaume, 51 ans, chanteur, pro, trad-monde)

Tropisme vers la musique et transmission familiale

Des groupes d'amis aux industries musicales, en passant par l'école et les loisirs, les données qualitatives mettent en lumière le rôle des différents espaces de socialisation à la musique, à commencer par la place prépondérante occupée par la famille dans la transmission d'un intérêt pour la musique. Pour une large part des personnes interrogées, le tropisme pour la musique se manifeste en effet dès l'enfance dans un milieu de musicien·nes et/ou de mélomanes.

« Mon arrière-grand-père était compositeur, mes parents des érudits de la musique. Il y a rarement eu de moments non musicaux à la maison. »

(Marina, 33 ans, flûtiste et harpiste, non pro, jazz-impro)

Ce sont massivement les parents, plus rarement les grands-parents, les frères et sœurs ou les cousin·es, qui encouragent le goût pour la musique, en proposant l'apprentissage (Donnat, 1996), voire orientent le choix d'un premier instrument.

« Je voulais faire du hautbois mais il n'y en avait pas, mon père m'a mise à la clarinette, j'ai adoré ! »

(Sylvie, 51 ans, chanteuse, pro, trad-monde)

« Ce sont mes parents qui ont proposé le piano, puis j'ai démarré le trombone quand j'étais en primaire. » (

Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

« Un été en famille avec les cousins qui jouaient de la guitare. »

(Adrien, 38 ans, guitariste, pro, trad-monde)

Quelles que soient les familles esthétiques, la mention de modèles familiaux intimement liés à la musique – une « grand-mère cantatrice contrariée » (Sergi, 55 ans, chanteur, pro, trad-monde), une « mère cheffe de chœur au conservatoire » (Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro), un « père disquaire » (Justine, DJing, 30 ans, pro, électro), un « père musicien amateur » (Ilyès, 34 ans, violoniste et violiste, pro, trad-monde) – est récurrente chez les artistes interrogés et influence positivement la projection dans une identité de musicien·ne.

« Ma grand-mère était prof de chant. A six ans, j'ai commencé le piano. Cela a joué sur l'idée qu'il était possible de suivre son chemin. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Ma mère est cheffe de chœur, ça a créé un rapport naturel de transmission. (...) A l'adolescence, il y a eu des tensions entre nous et le rapport s'est inversé. J'ai arrêté le piano et la musique. Pendant mes études de sciences politiques, j'ai passé des auditions pour des groupes vocaux d'un bon niveau et là, surprise, je n'ai pas été prise, mais je suis quand même arrivée au dernier tour des sélections. Cela a réactivé ma passion et j'ai pris ma carrière en main. »

(Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

L'influence déterminante de la transmission familiale, qu'elle soit directe ou indirecte, a déjà été maintes fois démontrée, tant chez les musicien·nes professionnels que chez les amateur·rices, et pour l'ensemble des esthétiques (Donnat, 1996 ; Papadopoulos, 2004 ; Desplyer, 2014 ; Chataigné, Fraigneau, Gembarski & Offroy, 2019). Cependant, l'héritage familial pèse d'autant plus sur les parcours que les écosystèmes sont institutionnalisés et structurés autour d'un apprentissage instrumental précoce et suivi, comme c'est le cas dans les musiques classiques et contemporaines. Kalliopi Papadopoulos (2004) a montré à ce sujet que seuls les enfants de musicien·nes, éduqués à la musique selon un modèle corporatiste, savent précisément à quoi s'attendre en choisissant leur métier et adopter les comportements attendus dans un milieu professionnel fortement codifié et hiérarchisé.

L'héritage familial impacte ainsi le succès des descendant·es dans la musique classique et délimite l'accès à des places de prestige, telles que la direction d'orchestre ou l'interprétation soliste.

« Je suis issu d'une dynastie de musiciens. Mes frères et sœurs sont instrumentistes, mon père est violoncelliste, mon grand-père était un musicien assez connu qui réunissait un orchestre avec tous les cousins. J'ai dû me faire non pas un nom, mais un prénom. »

(Romuald, 51 ans, chanteur, pro, classique)

« Après mon prix, j'ai été invité comme violon soliste. J'étais jeune, j'étais content de jouer, je ne me rendais pas compte que je n'appartenais pas au même monde et que je ne serais jamais vraiment accepté. »

(Bertrand, 54 ans, violoniste, non pro, classique)

Le rôle intégrateur de la transmission familiale est aussi mis en avant par les musicien·nes traditionnels et du monde, qui désignent la famille, et plus largement le milieu de vie, certes comme un espace de socialisation, mais aussi comme un espace d'apprentissage immersif de la musique, de « formation orale » (Ilyès, 34 ans, violoniste et violiste, pro, trad-monde), agissant en parallèle des écoles et cours de musique.

« Chez nous, on chantait en famille dans les actes de la vie quotidienne rurale : les mariages, le cochon, les patates... On ne le pensait pas, mais c'était là. (...) Vers 14-15 ans, je me suis intéressé au collectage et j'ai découvert que j'avais un répertoire familial »

(Thomas, flûtiste et bombardier, 45 ans, pro, trad-monde)

Au-delà des figures identifications familiales : l'influence de la socialisation secondaire

Si la musique est considérée, notamment par les classes supérieures, comme une activité de loisir éducative et noble par excellence (Lehman, 2006), il n'en va pas de même du métier de musicien-ne. Celui-ci reste d'autant plus entaché de stéréotypes négatifs (vie de bohème, misère, galère...), qu'il n'existe pas de précédents au sein la famille. Les parents peuvent alors décourager leurs enfants de s'engager dans une voie professionnelle qu'ils estiment incertaine économiquement et dénuée de prestige social.

« Mes parents, quand on était petits, c'était sport et musique. Mais à la sortie du lycée, ils m'ont mis la pression sur l'école. J'ai arrêté la fac et j'ai perdu ma bourse, mon père faisait la tête, il avait une image complètement décalée des instrumentistes, il ne voyait pas ça comme un métier. Ça a commencé à changer un peu quand il a vu qu'un de mes albums était reconnu par Shazam. Là, d'un coup, ça devenait sérieux ! »

(Mina, 25 ans, flûtiste, pro, jazz-impro)

« J'ai connu plusieurs chanteurs lyriques à qui les parents avaient complètement coupé les vivres pendant leurs études. C'est dur de faire ça ! »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Mes parents étaient réticents à ce que je vive de la musique. J'ai donc fait des études de langue qui m'ont emmenée en France et finalement, je me suis formée en chant lyrique à Villeurbanne et en musicologie à la fac. »

(Fabiana, 35 ans, chanteuse, pro, trad-monde)

« Je trouve que ça reste difficile à assumer vis-à-vis de la famille, le fait de ne pas avoir de situation sociale établie, la précarité, l'instabilité de cette vie, le manque de reconnaissance de ce métier. »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

D'autres espaces de socialisation secondaire peuvent néanmoins soutenir l'engagement des enfants et des adolescent-es dans la musique, à commencer par le cadre scolaire et périscolaire, dont l'action en matière d'éducation artistique favorise la découverte d'un instrument ou d'une pratique musicale.

« Présentation musicale à l'école maternelle. »

(Benoît, 47 ans, corniste, pro, classique)

« La chorale en CM1. »

(Charlotte, 38 ans, pianiste et chanteuse, pro, jazz-impro)

« Découverte de la batterie dans un centre aéré. »

(Quentin, 45 ans, MAO, pro, électro)

Les professeur-es de musique ou les mentor-es, rencontrés au cours de l'apprentissage instrumental (plus rarement en amont), offrent quant à eux des figures identificatoires qui peuvent, par leur charisme ou leurs encouragements, catalyser et autoriser une vocation musicale.

« J'ai eu une prof de formation musicale marquante, je lui dois beaucoup. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Mon choix de vie me vient de mon prof d'instrument au conservatoire, quelqu'un de très dynamique, avec beaucoup de charisme. Il m'a encouragé à rencontrer de nouvelles personnes, il organisait des colonies musicales pendant les vacances. On y allait tous. Beaucoup se sont professionnalisés grâce à lui. »

(Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

« Il y avait un prof de violon qui avait le visage brûlé et quand il jouait, il devenait beau, la musique le rendait beau. Moi aussi, j'ai eu envie de devenir beau grâce à la musique. »

(Haidar, 64 ans, chanteur et oudiste, pro, trad-monde)

« Il se trouve que j'habitais le même village qu'Andy Emler. Chez lui, il y avait toujours plein de musiciens, ça jouait. La musique, ça ne me vient pas de ma famille, mais de lui. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

Dans les musiques populaires et actuelles, où l'apprentissage est davantage subordonné à l'écoute musicale (Perrenoud, 2008) et à l'influence générationnelle des pairs, les liens amicaux ou amoureux, l'expérience partagée du jeu et de la scène viennent fonder une pratique artistique collective, en particulier à l'adolescence, où la musique ouvre sur un espace d'affirmation identitaire. *« À la différence des pratiques musicales "savantes" qui débutent généralement durant l'enfance et s'exercent essentiellement dans le haut de l'espace social, les pratiques musicales "populaires" (...) sont surtout investies au cours de l'adolescence et ont un recrutement social beaucoup plus large »* (Deslyper, 2014, p. 41).

« J'ai commencé avec un groupe de potes, on habitait un bled de 2 500 habitants, c'étaient des copains d'enfance. On avait 17 ans, on a joué ensemble jusqu'en 2005. »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

« A 16 ans, j'ai fait mes premiers fest-noz, j'ai touché mes premiers salaires. J'ai eu envie de vivre de ça. J'ai commencé à me passionner pour ça. » (Thomas, 45 ans, flûtiste et bombardier, pro, trad-monde)

« Je ne me considère pas tellement comme musicienne mais c'était l'envie de faire un projet avec une amie pour se faire plaisir. »

(Océane, 34 ans, MAO et DJing, non pro, électro)

« Parfois, dans le cursus, on fait des morceaux imposés et du coup, là, avec des amies, une en particulier, je sais qu'elle chante et on s'était dit, justement, en dehors de nos cours (parce qu'elle n'est pas en conservatoire), mais en dehors de nos cours à nous, on se voyait après. On savait pas du tout ce qu'on allait faire. Moi, je savais que je pouvais faire un instrument, on se parlait, on échangeait, c'était ça qui était important aussi : rencontrer des gens comme ça. »

(Suzanne, 14 ans, percussionniste, non pro, pop-rock)

« Je me suis retrouvée amoureuse d'un musicien, à jouer de la vielle à roue, un instrument que je n'avais pas choisi, et à faire de la musique du Massif central alors que je n'avais rien d'auvergnat. Mais le circuit, le milieu dans lequel je me trouvais, c'étaient comme des fontaines ouvertes qui m'abreuvaient. »

(Séverine, 50 ans, vielliste, pro, trad-monde)

Le groupe est en effet une « *utopie concrète* » des musiques actuelles et populaires, ancrée dans l'imaginaire social du « *nous musical* », qui s'exprime dans la recherche d'une communauté de coopération, de partage et d'émotion, structurée par des relations amicales qui en garantissent « *l'unité cohésive* » (Tassin, 2005, p. 142).

« Et après, c'est à la fac que j'ai rencontré des copains, un peu comme toi, qui écoutaient les Ramones et avec qui on faisait de la musique. »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Les rencontres ont fait que, il y a un an et demi, deux ans, j'ai rencontré un premier guitariste avec qui on a joué, et puis ça a amené un batteur, et puis le batteur connaissait un bassiste, et puis ainsi de suite. Et puis on a fait quelques scènes ouvertes, et puis on a rencontré d'autres personnes, et puis ça a fini par créer le groupe actuel, avec l'envie actuelle de l'EP, tout simplement. C'est pas plus compliqué que ça. Après, si je dois parler des membres du groupe, j'ai le bassiste qui est musicien à 100%, qui n'est pas bassiste, il est chanteur, il est guitariste, c'est un formidable guitariste, il est juste génial. On a un batteur qui est complètement à la masse, mais qui tape du métal comme les stars ! Il est super bon. Et puis j'ai deux guitaristes, un qui a 55 ans et l'autre qui a 20 ans, et qui s'entendent comme deux potes de 14 ans, qui vont boire des canons ensemble, et voilà. C'est super cool. Une belle histoire de copains, quoi. »

(Martin, 33 ans, chanteur compositeur, pro, ppr-rock)

Enfin, le rôle des industries musicales n'est pas anecdotique, dans la mesure où l'écoute d'une œuvre, le visionnage d'un clip, la sortie en concert ou dans un festival fournissent aux aspirants musicien·es des modèles plus ou moins accessibles et médiatisés.

« Mes idoles de l'époque (Prince, Queen ou encore Lenny Kravitz). »
(Alex, 45 ans, guitariste, pro, pop-rock)

« Beethoven »
(Jean-Christophe, 57 ans, batteur, pro, pop-rock)

« Le clip vidéo "Basket Case" de Green Day. »
(Nicolas, 29 ans, batteur, pro, pop-rock)

« Le concert de Erykah Badu, Nuits de Fourvière, en 2021. »
(Gina, 40 ans, MAO, non pro, électro)

« C'est à 11 ans, lors d'un festival, que j'ai flashé sur un joueur de
bombarde. »
(Gwenaël, 42 ans, flûtiste et bombardier, pro, trad-monde)

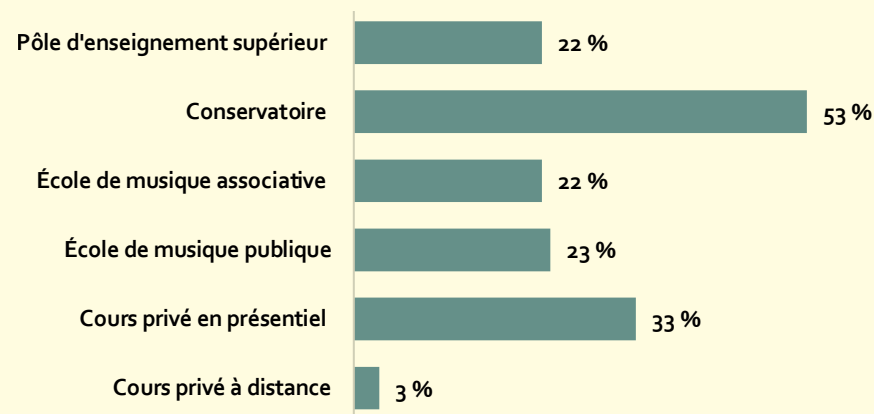
L'ensemble des témoignages qualitatifs converge ainsi vers un édifice motivationnel composite, dans lequel les différents espaces de socialisation – famille, mais aussi instances scolaires et éducatives, groupes de pairs, industries musicales... – s'étaient mutuellement, se compensent ou se renforcent, s'influencent et se combinent pour décupler la projection et l'engagement des sujets dans la pratique musicale.

L'apprentissage de la musique en contextes

Un apprentissage initial dominé par le modèle scolaire

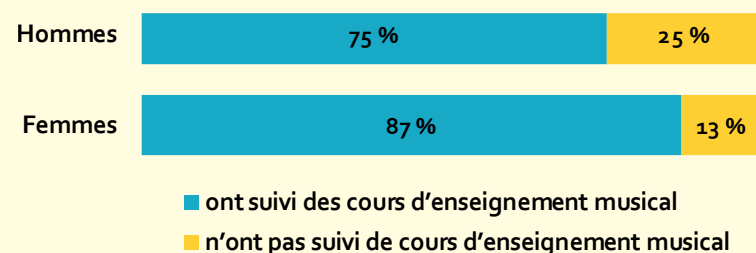
Force est de constater que la formation initiale des musicien·nes s'effectue dans un cadre massivement formel et institutionnel. 80 % des répondant·es au questionnaire ont suivi des cours d'enseignement musical et parmi elles et eux, 53 % ont étudié dans un conservatoire, 22 % dans une école de musique publique, 23 % dans une école de musique associative et 33 % ont bénéficié de cours particuliers privés. 22 % ont prolongé leurs études musicales dans un pôle d'enseignement supérieur.

Types d'enseignements suivis (780 répondant.es)



Les femmes ont plus souvent réalisé leur apprentissage musical via des cours que les hommes (87 % contre 75 %). Comme le souligne Hyacinthe Ravet, « à l'adolescence comme à l'âge adulte, ces dernières connaissent une pratique plus institutionnalisée que les hommes qui, davantage, apprennent entre pairs et exercent en "autodidactes" » (2014, p. 46).

Répartition des répondant.es (767) par sexe et cours d'enseignement musical



La formation initiale des musicien·nes professionnels, quelle que soit d'ailleurs l'esthétique dont ils ou elles se réclament, est très largement dominée par les cursus académiques¹². Les musicien·nes de profession sont non seulement plus nombreux à avoir pris des cours que les autres musicien·nes (87 % contre 72 %), mais iels ont également davantage fréquenté les conservatoires (67 % contre 37 %) et les pôles supérieurs (34 % contre 7 %).

« J'ai commencé à l'harmonie du village. Puis le conservatoire de Lyon. A la fac, j'ai fait un diplôme qui existait à l'époque, un DEUST en arts, option musique. Et puis l'école de musique de Villeurbanne. J'ai arrêté ma formation classique après la médaille. »

(Sylvie, 51 ans, chanteuse, pro, trad-monde)

Les amateur·rices se sont quant à eux majoritairement formés dans les écoles de musique et les cours privés.

« Moi, c'est beaucoup plus récent, j'ai commencé à 40 ans. Avec mon épouse, on a obligé nos enfants à faire de la musique, ils n'avaient pas le choix. Donc on a réussi à trouver un prof à domicile pour les deux enfants, un qui fait du piano, l'autre de la guitare. Après, mon épouse s'y est mise un an après, et puis après, moi ! Les voir tous les trois jouer avec le prof, ça m'a donné envie. »

(Fabrice, 43 ans, batteur, non pro, pop-rock)

12. Une précédente enquête de la FEDELIMA (Chataigné, Fraigneau, Gembarski & Offroy, 2020) a en effet mis en évidence que les artistes amateurs des musiques populaires et actuelles présentent des parcours de formation beaucoup plus diversifiés.

Répartition des contextes d'apprentissage de la musique

selon la profession des répondant·es (1241 réponses)

	Musicien·nes de profession	Autres professions	Ensemble
Dans un pôle supérieur	34 %	7 %	22 %
Dans un conservatoire	67 %	37 %	53 %
Dans une école de musique associative	23 %	20 %	22 %
Dans une école de musique publique	23 %	24 %	23 %
Dans un cours privé en présentiel	31 %	35 %	33 %
Dans un cours privé à distance	5 %	2 %	3 %

Les musicien·nes de profession sont par conséquent les plus nombreux à avoir abouti leur formation initiale et à avoir poursuivi un cursus d'études spécialisées. 71 % d'entre elleux détiennent ainsi un ou plusieurs diplômes musicaux, contre 52 % de l'ensemble des répondant·es.

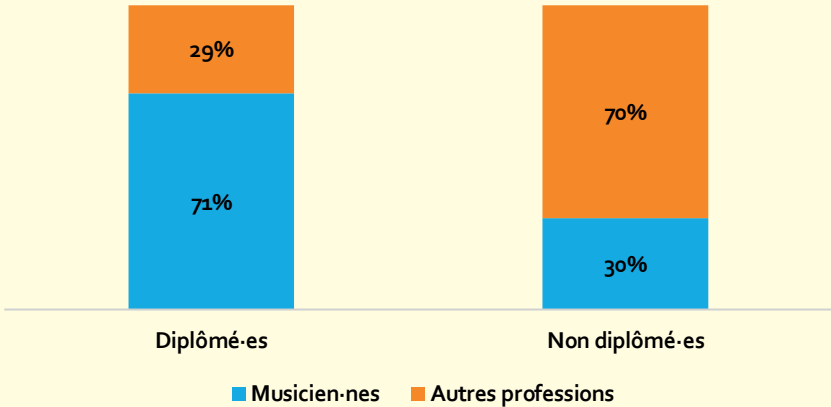
« J’ai fait l’école de musique de mon village. C’est devenu sérieux au lycée. J’ai intégré le conservatoire en classique à Orléans, puis j’ai fait une école spécialisée, Jazz à Tours et j’ai passé mon DEM. »

(Mina, 25 ans, flûtiste, pro, jazz-impro)

« J’avais fait le conservatoire, mais pas en chant. De retour d’Angleterre, je me suis inscrite en fac d’anglais et parallèlement, à l’école nationale de musique de Villeurbanne, où j’ai passé mon DEM en chanson. »

(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

Part de titulaires de diplômes musicaux selon la profession (782 répondant·es)



Du point de vue des esthétiques musicales, ce sont les musicien·nes classiques qui présentent les parcours d'apprentissage les plus académiques et les plus poussés. Ils sont 92 % à avoir suivi des cours, 83 % à avoir étudié dans un conservatoire, 49 % à avoir intégré un pôle supérieur – généralement un conservatoire national supérieur de musique (CNSM) et/ou un centre de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDem) – et 91 % à détenir d’un diplôme musical.

« J’ai fait une classe CHAM [classe à horaires aménagés musique], puis une filière A3 option musique au lycée, parallèlement au conservatoire de région. Après ma médaille d’or de solfège, j’ai étudié le chant au conservatoire de Lyon, puis j’ai fait le CNSM [conservatoire national supérieur de musique] où j’ai eu mon DNESM. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

En effet, le prestige des établissements fréquentés et des diplômes obtenus conditionne directement l’insertion professionnelle des musicien·nes classiques, tant au sein des orchestres permanents que des ensembles vocaux et instrumentaux indépendants.

« Dans les CNSM [conservatoires nationaux supérieurs de musique], on nous prépare à devenir solistes ou musiciens d’orchestre. C’est pour ça que les CNSM ont été inventés, pour fournir aux orchestres leur contingent. Mais il n’y a que très peu d’orchestres permanents... »

(Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

Répartition des contextes d’apprentissage de la musique dans le cadre de cours selon l’esthétique musicale (484 répondant-es)

	Musiques classiques et contemporaines	Musiques populaires et actuelles
Dans un pôle supérieur	49 %	9 %
Dans un conservatoire	83 %	31 %
Dans une école de musique associative	10 %	21 %
Dans une école de musique publique	24 %	21 %
Dans un cours privé en présentiel	24 %	35 %
Dans un cours privé à distance	3 %	2 %

Dans les musiques populaires et actuelles, les récits battent en brèche le mythe du « recours massif à l’autodidaxie » (Desplyer, 2014, p. 47) et mettent en lumière une rupture générationnelle assez nette entre les musicien·nes les plus jeunes, généralement bénéficiaires d’un cursus de formation musicale encadré (en conservatoire ou en école de musique), et les ancien·nes, formés entre pairs par imprégnation et par imitation (Coulangeon, 1999), conformément aux modes de transmission orale qui ont longtemps prévalu dans les musiques populaires. Les 65 ans et plus ne sont ainsi que 53 % à avoir pris des cours d’enseignement musical, contre 81 % des 25-34 ans.

« C'était une autre époque, il n'y avait pas de stage, pas de master class, plutôt des dogmes. On a appris en écoutant, en regardant. Andy Emler m'a proposé un deal : je lui faisais des pâtes à la sauce tomate – je les fais très bien ! – contre des cours d'harmonie. Puis après, ce sont d'autres profs, du conservatoire, qui m'ont donné des cours d'harmonie. La musique se transmettait de génération en génération, on tenait son enseignement d'un maître, ou d'amis musiciens. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

Au sein des musiques actuelles, les artistes de jazz et de musiques improvisées présentent les parcours les plus scolaires (70 % d'études en conservatoire et 19 % en pôle supérieur). C'est à l'inverse dans les musiques électroniques que les formations s'avèrent les moins formelles. Souvent venus à la musique sur le tard, par « goût de la bidouille » (Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock), « de la technique » (Justine, DJing, 30 ans, pro, électro) et de l'informatique, ces artistes relatent un parcours d'autoformation jalonné par la découverte intuitive de logiciels de musique assistée par ordinateur et par « beaucoup de tutos sur You Tube » (Justine, DJing, 30 ans, pro, électro).

L'articulation entre apprentissage académique et apprentissage « sur le terrain » (Fabiana, 35 ans, chanteuse, pro, trad-monde), dans le cadre de séjours, de voyages à l'étranger et de rencontres avec des traditions et des musicien·nes « du coin » et « d'ailleurs » (Thomas, flûtiste et *bombarder*, 45 ans, pro, trad-monde) s'impose quant à elle comme une spécificité de la formation des artistes des musiques traditionnelles et du monde.

« Pour moi, il n'y a jamais vraiment eu de différence entre traditionnel et classique. C'est quand je suis entrée à l'Opéra baroque de Caracas que j'ai pris conscience des influences africaines et indiennes de la musique classique vénézuélienne. Puis c'est en étudiant la musicologie en France que je me suis intéressée aux femmes troubadours, ce qui m'a amenée à me former aux musiques séfarades et de la Méditerranée, qui constituent aujourd'hui mon répertoire de prédilection. »

(Fabiana, chanteuse, 35 ans, pro, trad-monde)

« Je retrouve le parcours de mon père à travers vos témoignages : l'apprentissage auprès des anciens, le collectage dans les villages, le souci de préserver, de diffuser. Mon père animait une émission de radio. J'ai grandi dans une ambiance musiques traditionnelles. J'ai eu une formation orale et une formation académique en violon oriental au conservatoire, en parallèle. Il y a la même coupure qu'ici dans les pays arabes entre musique savante et musique populaire. »

(Ilyès, 34 ans, violoniste et violiste, pro, trad-monde)

La pratique de la musique baroque et de ses ornements, ainsi que l'étude de la musicologie font fréquemment figure de ponts ou de points de rencontre entre ces deux polarités, savante et populaire (Griçon & Passeron, 1999), qui s'attirent autant qu'elles se repoussent – en témoigne le vif débat sur « la récupération par l'académisme de la vulgate des musiques traditionnelles » (Sergi, 55 ans, chanteur, pro, trad-monde) qui a animé le focus-group national des musiques traditionnelles et du monde.

Lieux d'études musicales des répondant·es (485) par esthétique principale des musiques populaires et actuelles

Esthétiques musicales populaires et actuelles/ Lieux d'apprentissage	Pôle supérieur	Conserva- toire	Ecole associative	Ecole publique	Cours particuliers
Musiques trad. et du monde	12%	38%	25%	19%	32%
Musiques pop-rock et dérivées	7%	23%	20%	19%	37%
Musiques rap et hip-hop	0%	50%	25%	25%	50%
Musiques électroniques	4%	19%	15%	19%	42%
Musiques jazz et improvisées	17%	70%	17%	39%	26%

Des parcours de formation composites malgré tout

À côté de la domination massive des contextes scolaires d'enseignement de la musique, l'étude locale de 2023 consacrée aux musiques actuelles dans la Drôme met en lumière l'existence d'une diversité d'espaces d'apprentissage informels, auxquels puisent les musi-

cien·nes pour se composer un parcours de formation à la carte et au fil de l'eau. 19 % des artistes interrogés dans ce département déclarent par exemple avoir bénéficié de l'accompagnement d'un ou d'une amie, ce qui souligne une nouvelle fois la place centrale occupée par la sociabilité dans les pratiques collectives des musiques populaires, tout particulièrement lorsqu'elles sont développées à titre de loisir¹³.

« A l'école de musique, je n'arrivais pas bien à lire et je me suis braqué pendant longtemps. Et ça fait que je n'ai jamais travaillé, pas progressé. Et donc après 25 ans, je jouais des reprises, des machins, mais en stagnant et j'ai un peu arrêté. C'est un vieux copain chansonnier qui rentrait du Canada avec des super chansons, il n'avait pas de piaule pour enregistrer, donc on a enregistré chez moi, avec un piano, et on a travaillé. J'ai un petit peu repris la musique. Il m'a transmis le goût de l'écriture, de la chanson française et je faisais les arrangements, la basse, les claviers, les trucs. Et après, je me suis remis à bosser, à vouloir apprendre. »

(Mike, 49 ans, chanteur multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

Les cours et tutoriels en ligne touchent désormais toutes les générations. À l'échelle nationale et toutes esthétiques confondues, les 65 ans et plus constituent la catégorie d'âge la plus réceptive aux cours en ligne, avec 3 % de musicien·nes concernés, contre 2 % de l'ensemble des répondant·es.

« Au lycée, j'ai découvert la guitare avec les copains qui font passer les tablatures, les premiers morceaux. Quand j'ai appris à jouer un peu de guitare, c'était beaucoup trouvé dans les magazines, les tablatures, c'était une période où on n'avait pas Internet et tout l'accès à tout ce qu'on peut avoir aujourd'hui pour faire de l'apprentissage musical. Donc c'était beaucoup avec ça. »

(David, 48 ans, MAO, non pro, électro)

¹³. A ce sujet, voir par exemple les travaux de Marc Touché sur les musiques amplifiées (2007), de Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru sur les harmonies (2009) ou de Hyacinthe Chataigné, Stéphanie Gembariski, Benjamin Fraigneau & Cécile Offroy sur les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires (2019).

« Et du coup, je me suis mise un peu à créer mes chansons, tout ça, et pendant le Covid, j'ai pris des cours de chant, je me suis inscrite sur Internet (...) et du coup, tous les jours, quatre heures par jour, je faisais deux heures de chant, deux heures de guitare et je crois que j'ai progressé en six mois. »

(Louise, 33 ans, chanteuse multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

Une majorité des artistes de musiques actuelles drômois indiquent s'être formés en recourant non pas à une, mais à plusieurs instances et modalités d'apprentissage de la musique, en particulier les professionnel·les. En d'autres termes, les contextes d'apprentissage tendent davantage à se cumuler qu'à se concurrencer, successivement (dans la temporalité du parcours) mais aussi simultanément (dans l'épaisseur de la pratique).

« On est dans la section aide à la scène au conservatoire de J., sinon on répète quand même tous les vendredis. Comment j'ai appris le chant ? Alors là, c'est très compliqué, parce qu'on ne trouve pas trop sur N., à part le chant lyrique, et ça ne me disait pas. Donc j'ai trouvé une prof qui m'a donné trois heures de cours, qui m'a coachée pour apprendre des bases, des réflexes. Et puis j'ai fait un stage de deux jours d'interprétation en groupe. Mais sinon, j'utilise beaucoup de vidéos YouTube. J'ai repéré quelques coachs vocaux qui sont pas mal. Donc j'apprends, je fais des essais. (...) Là, je verrai sur l'atelier Chicago blues de la C., mais je pense que ça va être là aussi. Je sens que je progresse, ma prof au conservatoire me l'a dit, donc c'est chouette. »

(Sophie, 56 ans, chanteuse, non pro, pop-rock)

Il n'est par conséquent guère surprenant que 65 % des musicien·nes drômois ayant sélectionné plusieurs modalités d'apprentissage se déclarent également autodidactes. On comprend que le terme réfère à des démarches d'autoformation advenant en alternance ou en parallèle de situations d'apprentissage encadrées, par exemple à l'occasion de la découverte d'un nouvel instrument ou lors de la reprise d'une activité musicale.

« J'ai commencé par le piano en fait, parce que c'est un instrument basique, j'en ai découvert d'autres après, mais j'ai commencé par le piano. J'ai d'abord été dans une école, il n'y avait pas beaucoup de cours, c'était une association. Souvent, je croisais le prof de batterie, parce que les cours étaient juste au-dessus. Et je crois que la batterie, j'ai toujours voulu en faire si je ne me trompe pas, mais c'est un investissement important. Du coup, j'ai

fait une ou deux années de piano et au final, j'ai fait les deux instruments, piano et batterie, jusqu'à l'année dernière. Quand on a déménagé, je suis passée au conservatoire de secteur, et pour le prestige, le piano c'était un peu un truc à atteindre. Après, je me rends compte que le conservatoire permet aussi beaucoup de choses grâce au cours de musiques actuelles, ça permet de faire les scènes de fin d'année et de rencontrer d'autres personnes. La venue des autres instruments, ça a été plus avec les musiques actuelles parce que j'aime beaucoup tout ce qui est musique rock, métal, et donc à un moment, je me suis dit : "Je veux en faire par moi-même !" C'était pendant le confinement je crois, et je n'avais pas beaucoup de contact avec d'autres musiciens. Du coup, j'ai essayé de faire un peu toutes les parties moi-même, je m'enregistrais à la basse et j'essayais de faire la batterie, et je faisais le montage un peu avec ce que j'avais. Au fur et à mesure je me suis dit : "Il faut que j'apprenne la guitare !" Pareil pour la basse où je me suis dit que ça serait bien d'en avoir une à la maison aussi. Voilà. Maintenant, je fais des percussions au conservatoire, je découvre l'univers classique mais c'est sûr qu'à la maison, c'est toujours un peu les musiques actuelles qui reprennent le dessus avec tous les instruments que j'essaie d'apprendre par moi-même. »

(Suzanne, 14 ans, percussionniste, non pro, pop-rock)

L'autodidaxie stricte et exclusive, au sens de l'acquisition de connaissances en dehors de tout dispositif éducatif formel et sans intervention d'un·e enseignant·e ou formateur·rice, reste quant à elle beaucoup plus rare. Elle ne concerne que 16 % des artistes de musiques actuelles de la Drôme et 20 % des musicien·nes de toutes esthétiques interrogés dans le cadre de l'observation nationale.

« Moi, je suis autodidacte et j'ai appris à jouer de la guitare, ben honnêtement, en écoutant 1000 fois les Ramones, essayer de répéter, je jouais mal pendant longtemps. (...) J'ai commencé à onze ans la guitare, mais vu que je faisais du punk, c'était pas grave que j'aie qu'un an de guitare et du coup, c'est toujours ce que je fais. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

« Mes parents ne voulaient pas me payer des cours de guitare, parce qu'à l'époque, c'était trop cher. Du coup, j'ai acheté ma première guitare avec mon premier salaire à 16 ans et j'ai toujours été autodidacte, toujours, toujours, toujours. »

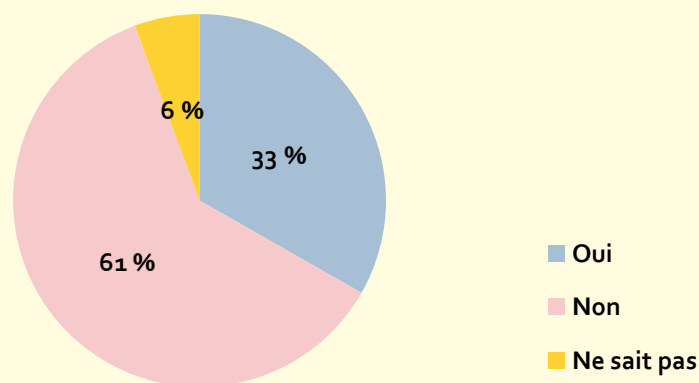
(Martin, 33 ans, chanteur compositeur, pro, pop-rock)

Se former tout au long de la vie

Un recours timide à la formation continue

33 % des musicien·nes interrogés à l'échelle nationale via Gimic déclarent avoir suivi au moins une formation professionnelle ou continue relative à leur pratique musicale au cours des trois dernières années. 61 % répondent par la négative et 6 % des musicien·nes ne savent pas s'ils y ont eu ou non recours.

Répartition des répondant·es (797) ayant suivis au moins une formation au cours des 3 dernières années

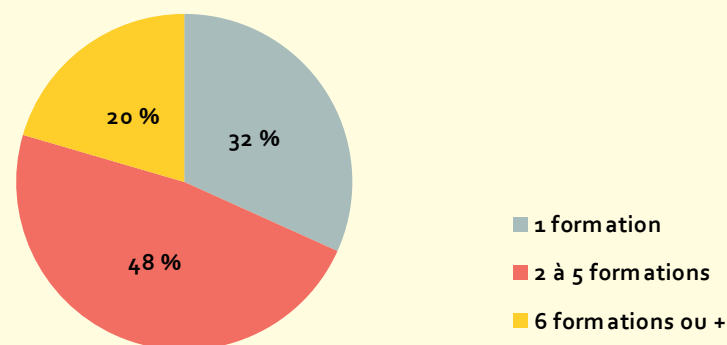


La proportion des musicien·nes ayant eu recours à la formation continue au cours des trois dernières années est bien inférieure à la part des adultes « ayant terminé leur formation initiale [qui] déclarent avoir suivi

au moins une formation au cours des douze derniers mois, que ce soit dans un but professionnel ou personnel » (Bentoudja, Rosa & Schianti, 2024, p. 1). En 2022, celle-ci s'élève à 47 % dans la population active. Elle monte tout de même à 40 % chez les musicien·nes de profession, mais ne concerne que 26 % des musicien·nes non professionnels.

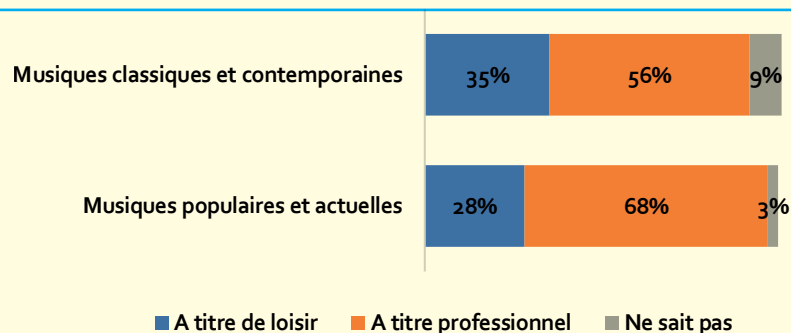
Parmi les personnes ayant suivi au moins une formation au cours des trois dernières années, un tiers (32 %) en a suivi une seule, la moitié (48 %) entre deux et cinq et un cinquième (20 %), plus de cinq.

Répartition des répondant·es (293) par nombre de formations suivies au cours des 3 dernières années



Les musicien·nes classiques et contemporains, qui comptent 57 % de professionnel·les, font plus souvent appel à la formation continue (36 %) que leurs homologues des musiques populaires (28 %). Ils ont aussi tendance à réaliser légèrement plus de formations que les autres musicien·nes : 72 % déclarent en avoir suivi plus d'une au cours des trois dernières années, contre 68 % des artistes des musiques populaires et actuelles.

Répondant·es (484) ayant suivi au moins une formation au cours des 3 dernières années par famille musicale



Les musicien·nes de jazz et de musiques électroniques sont respectivement 45 % et 39 % à avoir bénéficié de la formation continue au cours des trois dernières années. Pour ceux qui n'ont pas parachevé un parcours académique complet et sanctionné par un diplôme, la formation continue peut représenter une voie d'accès à une qualification. La détention d'un diplôme musical confère en effet un avantage significatif pour développer des activités d'enseignement musical, dont on verra plus loin qu'elles participent à stabiliser une pratique professionnelle de la musique.

« J'ai déménagé à Paris pour les études, puis j'ai trouvé un boulot. Tout mon temps libre, tout mon argent passait dans la musique, ce sont des machines qui coûtent cher. J'habitais à côté du conservatoire à rayonnement régional, je suis allé voir pour le DEM d'électroacoustique. J'ai rencontré un prof qui m'a coaché pour rentrer, je n'avais pas de formation musicale, j'ai dû bosser énormément. J'ai fait mon DEM en 4 ans et parallèlement, j'ai développé le côté live. »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

« On a des fois des musiciens plus âgés qui viennent chercher un DEM musiques actuelles au conservatoire, en général ils sont déjà professionnels. D'ailleurs, ça pose certains problèmes administratifs quand ils sont intermittents. »

(Alain, 58 ans, guitariste et enseignant, pro, pop-rock)

On note une nette surreprésentation des femmes parmi les personnes bénéficiaires d'au moins une formation professionnelle (50 %), ce qui s'explique par leur concentration dans les musiques classiques et contemporaines, plus professionnalisées que les musiques actuelles et populaires. Mais la « règle de la surqualification des femmes » (Gouyon, Patureau & Volat, 2016, p. 16) renvoie aussi aux stratégies qu'elles mettent en œuvre pour apporter la preuve de leur légitimité lorsqu'il s'agit d'entrer et de se maintenir dans des milieux musicaux professionnels encore fortement masculins (Buscatto, 2008).

« À l'heure actuelle, je pense qu'il faut être autonome sur plein de choses. Donc je me suis formée sur Ableton (...). J'ai fait des formations d'écriture pour nourrir ma pratique et pour éventuellement alimenter ma capacité à faire des ateliers. J'ai aussi fait une formation qui est un peu le socle de ma pratique vocale en chant du monde, dans une école à Paris. »

(Ella, 42 ans, violoniste et chanteuse, pro, pop-rock)

51 % des répondant·es expriment un avis sur l'offre de formation continue. 66 % l'estiment adaptée à leurs besoins, tandis que 33 % la jugent inadaptée. Les témoignages recueillis énoncent avant tout une difficulté des professionnel·les à se projeter dans le temps de la formation, notamment des bénéficiaires de l'intermittence, compte-tenu d'un planning structurellement incertain et changeant. Des opportunités de travail (une tournée, un concert stratégique pour le développement d'une carrière...) peuvent conduire au renoncement ou à l'annulation d'un projet de formation. L'incompatibilité soulignée entre les disponibilités temporelles ou les possibilités matérielles des artistes d'une part et l'organisation des formations d'autre part vise aussi les horaires, la durée des formations, ainsi que la concentration de l'offre de propositions dans les métropoles. Un projet de formation peut ainsi être entravé par des frais de déplacement, d'hébergement, de restauration ou encore de garde d'enfants, sans même parler de la charge mentale qu'implique pour les parents musiciens d'ajuster l'organisation familiale aux contraintes de la formation.

« Par contre, c'est vrai que ces deux dernières années, ça a été plus compliqué parce qu'il faut s'inscrire très en amont. Et quand d'un coup, on est pris par les concerts, les ateliers... Déjà qu'on est par monts et par vaux tout le temps, là, ça devient un peu plus compliqué. »

(Ella, 42 ans, violoniste et chanteuse, pro, pop-rock)

D'autres arguments sont avancés sur l'inadéquation de l'offre de formation continue :

- Le coût élevé des formations ou l'impossibilité de les faire prendre en charge par l'AFDAS¹⁴, pour les personnes qui ne sont pas intermittentes ;
- Le défaut ou la complexité de l'information sur les offres ;
- La limitation des dispositifs d'aide à certaines tranches d'âge ;
- Le conditionnement de certaines formations à la détention d'un diplôme musical ou à une formation initiale académique ;
- Un manque de formations adaptées à certaines pratiques ou esthétiques : musiques traditionnelles (notamment en termes de spécificités instrumentales), chant lyrique, pratiques d'orchestre, etc.

Les retours des musicien·nes, notamment de l'étude drômoise, concernant les attentes en matière de formation montrent en effet des besoins vastes et diversifiés, allant des aspects artistiques (pratique instrumentale, coaching scénique...) et techniques (enregistrement, sonorisation...) aux dimensions éducatives (pédagogie, médiation...) et administratives du métier (droit, comptabilité, gestion...), en passant par la conduite et le développement de projets musicaux (communication, production, diffusion, recherche de financements...).

« Je ne serais pas contre une formation sur la partie plus prod et, notamment, les recherches de subventions.

(Vincent, 47 ans, chanteur, pro, pop-rock)

« Besoin de formation, déjà par rapport à des trucs qu'on ne voit pas dans les écoles classiques, genre réseaux, gérer son projet, tout ce qui est sociopro. »

(Louise, 33 ans, chanteuse multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

¹⁴. L'AFDAS est l'opérateur de compétences (OPCO) des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, du sport, du tourisme, des loisirs et du divertissement.

Formation ou accompagnement à la professionnalisation ?

Les entretiens qualitatifs en focus-groups permettent de bien saisir comment s'articulent les espaces de socialisation et de formation et comment ils nourrissent les logiques de professionnalisation, au sens des « *processus d'apprentissage, d'acquisition et de développement des qualités qui transforment l'individu en un professionnel* ». La professionnalisation met en jeu des « *combinatoires de savoirs qui relient l'individu à l'apprentissage au regard de sa trajectoire personnelle et des contextes formatifs et de travail spécifiques* » (Roquet, 2012, pp. 83-84).

« *Je suis en plein questionnement en ce moment, parce que c'est un peu l'orientation qui compte. Je suis en fin de troisième, donc après, c'est le lycée. Et en fait, je pense que j'aimerais bien être dans la musique et être musicienne, pro évidemment, c'est un rêve assez important. C'est quelque chose qui me passionne, donc être payée et faire ça comme métier, c'est quelque chose de très beau. (...) Du coup, j'ai eu l'occasion de faire une semaine de stage pour le festival S. à M. (...) Il y avait les aspects musicaux, j'ai enregistré un chœur, plein de choses comme ça qui m'ont fait dire : "Je peux le faire pour moi aussi". Et la programmation, c'était très intéressant. Sur une semaine, j'ai pu passer par tous les postes. J'ai fait la com, la direction, la programmation, sur le terrain... C'était super cool ! (...) C'est vrai que pour vraiment avoir du contact, c'est sur les rencontres et les occasions.* »

(Suzanne, 14 ans, percussionniste, non pro, pop-rock)

La professionnalisation s'appuie sur la formation instrumentale, mais ne saurait se réduire aux apprentissages artistiques. « *Au quotidien, la professionnalisation se construit (...) par et dans l'élaboration identitaire qui dépend d'une reconnaissance par les autres des compétences et des savoirs produits* » (Wittorski, 2008, p. 20). Les capacités utilisées dans l'exercice professionnel prennent ainsi appui sur des savoirs acquis en amont, mais également sur des savoirs d'action acquis en situation, par les biais de la socialisation, de l'incorporation et de la sédimentation des différentes expériences vécues.

« *Et puis, on le dit toujours, la meilleure école, c'est la scène, donc de jouer, de jouer, de jouer le plus souvent possible, de créer son expérience, quoi. C'était bien aussi, ce que tu as dit tout à l'heure : se renforcer, de jouer dans différentes situations aussi, ça oblige aussi à, comme tu dis, se sortir les doigts et se dire d'aller chercher vraiment au fond de soi une force aussi, qui fait que quelle que soit la condition ou quel que soit le public aussi, ben tu arrives à aller chercher là-dedans.* »

(Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

Ainsi, le développement de la professionnalité des musicien·nes est bien loin de s'arrêter au cadre de la formation initiale ou continue. Nombreux et nombreuses sont les artistes qui enrichissent leur pratique auprès d'autres artistes, en situation de travail ou en participant à des stages, des master-class ou des ateliers indépendants du cadre de la formation professionnelle. Sans doute est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle 6 % des répondant·es ne parviennent pas à différencier la formation continue des démarches de perfectionnement qu'ils entreprennent à titre personnel.

« *Là, on part à trois dans un stage travailler avec des Irlandais pendant une semaine en juillet, on fait des master-class de machin truc. On n'arrête pas de progresser chacun sur nos instruments.* »

(François, 71 ans, vielliste et multi-instrumentiste, non pro, trad-monde)

Certains conservatoires, écoles de musique, scènes musicales ou réseaux professionnels locaux ou nationaux proposent également aux artistes des dispositifs et des parcours d'accompagnement à la professionnalisation, qui dispensent aux musicien·nes des informations et des conseils personnalisés sur les dimensions scéniques, techniques et administratives de leur métier, les mettent en relation avec différents intermédiaires et acteur·rices des milieux musicaux et participent à élargir leurs compétences et leur capital social.

« Après, je me rends compte que le conservatoire permet aussi beaucoup de choses, dans les concerts, et cetera. Grâce à P. et au cours de musiques actus, ça permet de faire les scènes de fin d'année, et cetera, et de rencontrer aussi d'autres personnes. (...) Forcément du coup, parce qu'il y a les personnes du conservatoire et celles que je rencontre lors des concerts. Forcément, on rencontre d'autres écoles aussi, des musiciens professionnels. (...) J'avais aussi demandé pour [faire un stage dans une SMAC] et c'était super intéressant aussi, pour les contacts, c'est-à-dire que je suis aussi restée en contact avec eux et c'est des personnes, je pense, qui peuvent m'aider dans ce milieu-là à me faire connaître aussi. »

(Suzanne, 14 ans, percussionniste, non pro, pop-rock)

« Le week-end dernier, quand on a joué, j'avais suivi à la SMAC un workshop et j'ai commencé à régler le son. Les gens : "C'est super cool !" J'ai reçu un mail hier me disant : "C'est génial. Heureusement, vous étiez là, c'est top, c'est pas souvent !" »

(Martin, 33 ans, chanteur compositeur, pro, pop-rock)

« Effectivement, il y a des artistes qui prennent des trajectoires complètement action culturelle. Et dans l'action culturelle, les artistes ne peuvent pas se faire rémunérer au cachet. Je travaille dans une SMAC et on a monté un programme d'ateliers annuel en direction des artistes et des techniciens sur l'action culturelle en milieu carcéral, scolaire, pour des jeunes publics, des seniors aussi. On a fait intervenir un artiste qui a monté son auto-entreprise pour vraiment développer ses actions car il s'agit d'un autre métier que la scène et il y a vraiment plein de choses à découvrir, à exploiter, à apprendre là-dessus. C'est important de le dire. »

(Pascale, 46 ans, chargée d'accompagnement dans une SMAC)

En dépit de leur grande diversité en termes de sélection des musicien·nes accompagnés, de contenus et de nature de l'aide apportée (financière ou non), de durée, d'échelle territoriale (du local au national) ou encore de portage (SMAC, conservatoires, écoles de musique, réseaux spécialisés, collectivités territoriales...), ces dispositifs sont mentionnés pour leur fonction d'appui à la structuration des projets

sur le long terme. Ils semblent compenser utilement le déficit de formation des artistes quant aux cadres d'exercice de leur métier et favoriser leur acculturation aux milieux professionnels.

« L'équipe est géniale, ils te soutiennent vraiment, personne d'autre ne m'a soutenue autant pendant la crise. Je les appelais désespérée, ils prenaient le temps, toujours souriants, de bon conseil, et leurs formations sur les contrats, ça m'a beaucoup aidée. Dans les écoles, on nous apprend à jouer, mais tout ce qui est environnement professionnel, même comment fonctionne l'intermittence, on est totalement ignorants. »

(Aurélien, 35 ans, guitariste et claviériste, pro, pop-rock)

« On a fait un Défi jeune pour financer notre premier album et 34 Tours [dispositif départemental], qui nous a aidés à nous professionnaliser. »

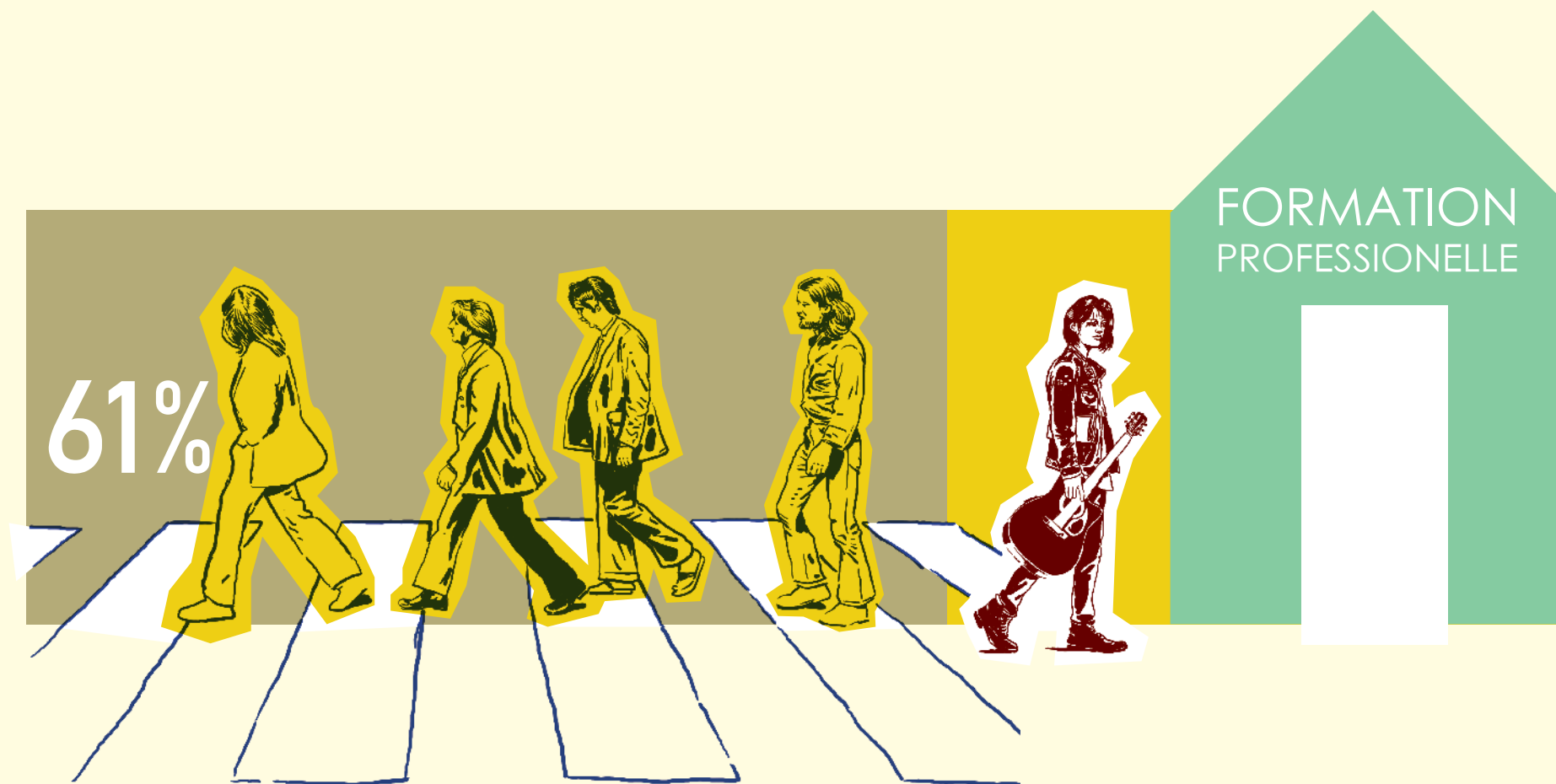
(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

EN RÉSUMÉ...

L'âge de démarrage de la pratique musicale et le choix d'un instrument interviennent précocement et restent marqués par des effets de genre. La transmission familiale joue un rôle prépondérant dans l'entrée en musique, puis dans la professionnalisation de l'activité musicale. Elle se révèle d'autant plus déterminante que les écosystèmes sont institutionnalisés et structurés autour d'un apprentissage musical suivi dans l'enfance, comme dans le cas des musiques classiques et contemporaines. Elle est néanmoins contrebalancée par d'autres sphères de socialisation à la musique (école, loisirs, groupes de pairs, industries musicales...), dont l'influence sur la motivation individuelle n'est pas à négliger, notamment dans les musiques populaires et actuelles.

La formation initiale est massivement dominée par un modèle scolaire d'apprentissage de la musique (conservatoires, écoles de musique), particulièrement chez les musicien·nes de profession. Les artistes des musiques classiques et contemporaines sont ceux qui poussent le plus loin leur formation musicale (26 % d'études en pôle supérieur, 91 % de titulaires d'au moins un diplôme musical). À *contrario*, les artistes de musiques électroniques présentent les parcours d'apprentissage les plus atypiques et solitaires, tandis que la formation des artistes de musiques traditionnelles et du monde concilie enseignement académique et transmission par imprégnation. L'étude des contextes formatifs des musiques actuelles montre qu'apprentissage formel et informel (imitation des pairs, cours en ligne, autoformation...) se côtoient, tendant moins à se concurrencer qu'à se cumuler, successivement mais aussi simultanément.

Le recours à la formation continue des musicien·nes reste en-deçà des tendances nationales, exception faite des femmes, qui y trouvent une occasion de renforcer leur légitimité dans les milieux professionnels. Les besoins en formation recouvrent un large spectre de compétences (artistiques, techniques, administratives...) mais l'impératif de planification qui régit le temps de la formation continue se révèle trop souvent incompatible avec l'imprévisibilité des plannings artistiques. La formation « en continu » des musicien·nes ne se limite cependant pas à la formation professionnelle : les rencontres entre musicien·nes et les dispositifs d'accompagnement proposés par les lieux d'enseignement et de diffusion jouent un rôle clé dans la structuration des projets et l'élargissement des compétences.



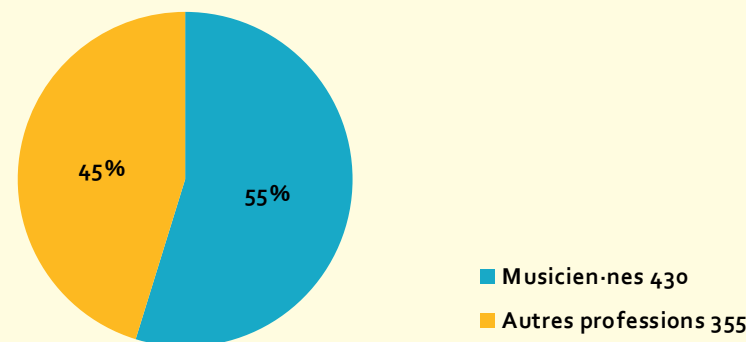
#3. De la professionnalisation à la professionnalité : incertitudes d'un métier passion

Une professionnalité sporadique aux contours flous

Une professionnalité intermittente par définition

Les musicien·nes de profession représentent 55 % des 797 personnes enquêtées par questionnaire. Ils sont légèrement plus jeunes que les autres musicien·nes, d'un âge moyen de 39 ans et médian de 38 ans (contre 40 ans et 39 ans pour l'ensemble).

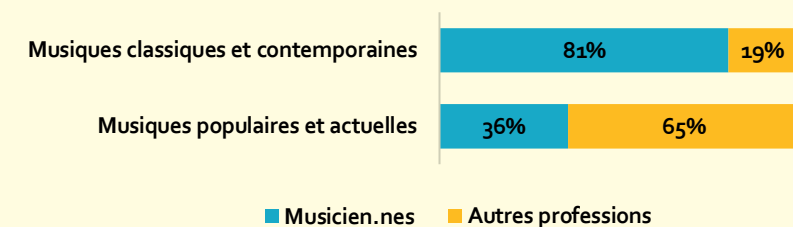
Répartition des répondant·es (785) par profession principale



Ces professionnel·les sont à 45 % des femmes et à 55 % des hommes, alors que les amateur·rices sont 39 % de femmes pour 61 % d'hommes. Si les femmes se trouvent surreprésentées parmi les musicien·nes de profession, c'est du fait de leur concentration dans les musiques classiques et contemporaines, qui dénombrent 81 % de professionnel·les pour 19 % d'amateur·rices. La proportion s'inverse dans le champ des musiques populaires et actuelles, où 36 % des répondant·es se déclarent musicien·nes de métier, pour 64 % d'autres professions ou situations socio-professionnelles¹⁵.

15. La faible proportion de musicien·nes amateurs parmi les artistes se référant aux musiques classiques et contemporaines interroge sur leur devenir, soit qu'ils cessent de pratiquer la musique à l'âge adulte, soit qu'ils réorientent leur pratique vers d'autres esthétiques.

Profession principale des répondant-es (479) par famille musicale



Parmi les musicien·nes de profession, 48 % seulement se disent intermittent·es du spectacle (soit 26 % de l'ensemble des répondant·es). 52 % considèrent ne pas l'être dans la mesure où ils ne sont pas indemnisés par l'assurance chômage¹⁶ et/ou exercent leur métier sous d'autres statuts d'emploi : musicien·nes-interprètes, musicien·nes-enseignant·es, musicien·nes-compositeur·rices peuvent en effet être engagés via un CDD ou un CDI de droit commun, en tant qu'artistes-auteur·rices ou micro-entrepreneur·ses, ou encore comme fonctionnaires attachés à un orchestre ou à un conservatoire. Comme le souligne cependant Hyacinthe Ravet, la profession de musicien·ne d'orchestre permanent représente une exception au sein de métiers artistiques caractérisés par l'emploi au projet. « *En France, une trentaine d'orchestres symphoniques, lyriques, de chambre ou spécifiques recrute*

des musiciens par concours, sur des postes de titulaires, stables et pérennes. Ces orchestres permanents emploient ainsi environ 2 200 musicien·nes sur des contrats à durée indéterminée, fonctionnaires ou assimilés, rémunérés mensuellement (sur environ 25 000 musicien·nes interprètes). » (Ravet, 2014, p. 46) Ces postes, rares et convoités, demandent beaucoup de persévérance aux musicien·nes classiques qui y postulent et impliquent souvent un passage préalable par l'intermittence.

« J'ai d'abord été intermittent, j'ai testé différentes ambiances, différentes façons, j'ai fait des découvertes. J'ai dû passer 20 concours, oui, 20 concours, avant de trouver une place ! Une fois qu'on est titulaire, c'est assez balisé, on a un accord collectif... C'est un peu routinier, mais il y a un renouvellement par les chefs, les projets, les solistes. On peut s'en contenter, mais on peut aussi faire autre chose, c'est une question de volonté. »

(Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

Dans un monde professionnel où le revenu du concert constitue le plus souvent la seule « *rémunération de la prestation fournie* » (Coulangeon, 2004, p. 86), le CDD d'usage¹⁷ s'affirme comme la norme d'emploi la plus répandue. En « *[dégageant] les employeurs de toute responsabilité dans la régulation de ce marché de l'emploi* » (Buscatto, 2004, p. 47), le CDDU promeut l'engagement ponctuel au détriment des engagements longs et oblitère le travail de conception, de préparation et d'entraînement individuel et/ou collectif propre aux activités de création et d'interprétation musicales. « *À la différence des musiciens d'orchestre, dont les "services" incluent explicitement les temps de répétition, les musiciens intermittents sont très rarement rémunérés sur*

16. Sur le plan juridique, l'intermittence signifie l'alternance de périodes travaillées et non travaillées, caractéristiques de l'emploi des artistes et technicien·nes du spectacle. Mais dans le langage courant, le terme d'intermittent·e désigne les professionnel·les effectivement indemnisés à ce titre par l'assurance chômage.

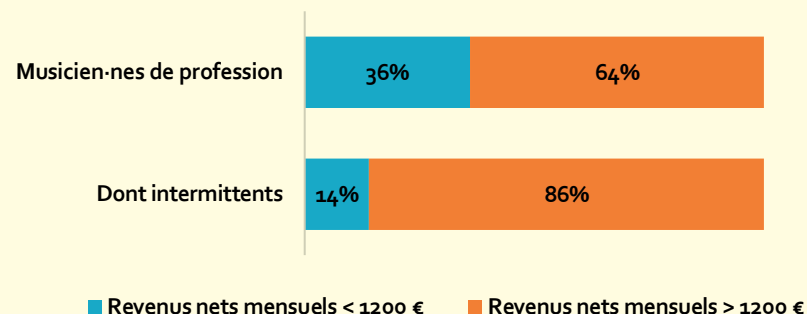
17. Le contrat à durée indéterminée (CDI) constitue pour le Code du Travail la forme normale et générale de la relation de travail. Dans certains secteurs d'activité cependant, dont le spectacle vivant et enregistré, le CDI n'est pas le contrat traditionnellement utilisé pour recruter les artistes et les technicien·nes, du fait de la durée limitée des engagements. Il est alors habituel et légal de recourir au contrat à durée déterminée d'usage (CDDU). Les heures travaillées dans le cadre de CDD ou de CDDU conformément aux dispositions des annexes 8 et 10 du règlement de l'assurance chômage peuvent être comptabilisées pour l'ouverture ou de la réouverture de droits à l'indemnisation des travailleur·ses intermittents.

la partie invisible de leur travail. » (Coulangeon, 2004, p. 86). L'accès à l'indemnisation par le régime d'assurance chômage des intermittent-es apparaît par conséquent comme une situation désirable, un horizon instable mais avantageux, une mise à l'abri temporaire, qui permet aux musicien·nes de bénéficier pendant une année de revenus compensatoires dès lors qu'ils se trouvent sans engagement. Elle tient lieu de « *seuil de professionnalité* » (Coulangeon, 1999, p. 701), au sens où elle suppose une densité des engagements rémunérés (avoir déclaré au moins 43 cachets¹⁸ ou 507 heures éligibles¹⁹ au cours des douze mois qui précèdent l'ouverture ou la réouverture des droits à l'indemnisation) et où elle rassemble les professionnel·les les mieux dotés en capital symbolique (notoriété), social (opportunités d'emploi) et économique (niveau de vie). 86 % des intermittent-es gagnent ainsi plus de 1 200 euros nets par mois, contre 64 % seulement de l'ensemble des musicien·nes professionnels.

« Il n'existe qu'une dizaine de chœurs maison en France. Ce n'est pas un répertoire qui m'intéresse. Et ce n'est pas si intéressant financièrement, les choristes sont mal payés, les instrumentistes sont mieux payés. Je préfère rester intermittente. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

Revenus nets mensuels des musicien·nes professionnels (424)



Cependant, les probabilités d'emploi susceptibles de donner lieu à indemnisation ne dépendent pas seulement de la reconnaissance de la qualité intrinsèque des musicien·nes par leurs pairs et par le public. Elles sont fortement dépendantes des environnements territoriaux et écosystémiques dans lesquels iels évoluent.

« Francis : Y a plein de petits lieux qui font des concerts avec des compos, y a pas de souci, hein. Par exemple, le H. à D., où tu vas jouer... »

Karine : Ouais, mais il y en a pas tant que ça ! Je veux dire, quand tu as fait le tour, il n'y a pas tellement de lieux.

Francis : Ah bah ouais, si tu veux faire le statut d'intermittence, il faut sortir du trou du cul du monde, c'est obligé !

(échange entre Francis, 54 ans, guitariste et multi-instrumentiste, non pro, pop-rock et Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

18. Un cachet est une rémunération forfaitaire, correspondant à une représentation scénique (concert) ou à une prestation d'enregistrement.

19. Il s'agit d'heures d'activités artistiques ou techniques éligibles au titre des annexes 8 et 10 du régime d'assurance chômage, réalisées dans le cadre de répétitions, représentations ou enregistrements. Les heures d'enseignement peuvent être prises en compte pour l'ouverture ou la réouverture des droits à l'indemnisation dans la limite de 70 heures (120 pour les artistes de 50 ans et plus).

Le nombre resserré de salles de concert, leurs préférences esthétiques en matière de programmation, mais aussi la pratique répandue du travail non rémunéré et de la sous-rémunération des artistes²⁰, notamment dans les musiques populaires et actuelles, maintiennent de nombreux musicien·nes à l'écart de l'intermittence.

« En parallèle, ça va être une année avec des tremplins, je vais commencer à faire plus de concerts, payés, déclarés, et pas des tours de chapeau. J'ai fait ça l'été dernier, c'est super cool, mais pas que ça. »

(Louise, 33 ans, chanteuse multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

« Passer d'un truc à l'autre, j'ai fait ça de 20 à 30 ans, sans jamais réussir à avoir le statut. Les années où j'avais trente-cinq dates, ben, il en manquait dix. J'avais fait 70 concerts, mais il n'y en avait que 35 de déclarés... »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Après, parfois, on a des occasions de ouf. Je suis parti avec un groupe qui s'appelait R., un groupe américain. On a fait la première partie avec un groupe qui s'appelle T. et du coup, là, c'était trop. On avait l'hôtel et tout, c'était super cool. On était payés tous les soirs, extra. Mais sinon, après ça, on fait presque que des cafés-concerts. (...) Et donc, je ne prétends pas trop avoir mon intermittence parce que sur, je ne sais pas, cette année, il y a, à peu près, 50 concerts où je suis, je dois être déclaré trois ou quatre fois, quoi. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

« On évoluait dans les milieux underground, on jouait gratos, des concerts de soutien, on était impliqués à fond dans des collectifs. C'était une période d'effervescence, on ne comptait pas nos heures. C'est comme ça qu'à 25 ans, j'ai perdu mon statut d'intermittente et que je me suis retrouvée en grande difficulté. J'ai dû trouver des solutions pour survivre, faire d'autres boulots. Ça m'a fait prendre conscience que je ne pouvais pas faire autre chose que de la musique. Et que ça impliquait beaucoup d'endurance... »

Nathalie, 48 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« J'ai signé avec des labels, en Allemagne, en Hollande. Les labels ne vendent pas les artistes. On travaillait avec des bookers associatifs qui faisaient n'importe quoi avec les contrats, on n'était presque pas payés, pas déclarés. »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

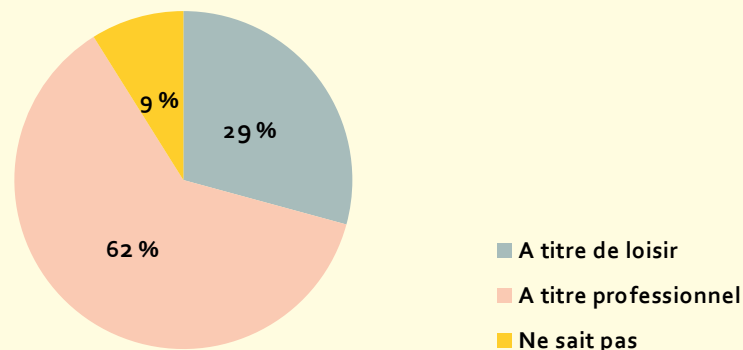
Amateurisme, professionnalisme : une frontière poreuse

La frontière entre pratique professionnelle et pratique amatrice n'est donc pas très nette pour les musicien·nes elleux-mêmes : 62 % des répondant·es indiquent pratiquer la musique à titre professionnel, alors que 55 % seulement se déclarent musicien·nes de profession, soit un écart de 7 points entre les deux items.

Autrement dit, une partie des répondant·es considèrent faire de la musique à titre professionnel, mais affirment exercer un autre métier principal.

20. Cette situation exploite une zone de flou, qui résulte en partie des dispositions de l'article 32 de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (dite loi LCAP). Par dérogation au Code du Travail, celui-ci prévoit que la représentation en public d'une œuvre de l'esprit par un·e artiste amateur ou un groupement d'artistes amateurs relève d'un cadre non lucratif. À ce titre, une billetterie payante peut être mise en place et la recette versée aux artistes, afin qu'ils financent leurs activités et couvrent les frais engagés. Sous certaines conditions, la loi dispense également les structures de diffusion et d'exploitation de lieux de spectacle de rémunérer les artistes amateurs lorsqu'ils participent à des représentations à but lucratif entrant dans le cadre de leurs missions d'accompagnement de la pratique en amateur.

Répartition des répondant-es (797) par types de pratique



« Je ne suis pas intermittent mais je fais plus de 40 concerts par an depuis dix ans, j'ai plusieurs albums à mon actif et la reconnaissance d'une certaine scène garage européenne. Mais ce n'est pas mon métier principal. »

(Sébastien, 49 ans, batteur, pro, pop-rock)

Certain-es signalent par là qu'ils travaillent dans le secteur musical, mais y remplissent avant tout des fonctions éducatives (les musicien·nes-enseignant·es représentent plus de la moitié de ces répondant·es), techniques ou administratives (régisseur·ses, médiateur·rices, chargé·es de production, chargé·es de billetterie, ingénieur·es du son...).

« Mon activité principale est de faire du son (en tant que technicien/régisseur) dans le spectacle vivant, et parfois cette activité se fond beaucoup dans de la pratique musicale. La plupart du temps de mon activité musicale est faite sous forme de loisir sérieux et régulier, et je suis parfois payé pour le faire (et même des fois déclaré). »

(Axel, 35 ans, guitariste, non pro, pop-rock)

« J'ai un métier salarié à 35 heures (dans les musiques actuelles) et je travaille sur mes deux projets musicaux en parallèle (environ 50 concerts par an + démarche DIY). »

(Gentiane, 30 ans, guitariste et chanteuse, non pro, pop-rock)

Par ailleurs, 9 % des répondant·es – presque toutes et tous inscrits dans le champ des musiques actuelles et populaires (82 %) – déclarent ne pas savoir déterminer s'ils pratiquent la musique à titre de loisir ou à titre professionnel. Ces indécis·es se situent à 5 % dans le jazz, à 16 % dans les musiques traditionnelles et du monde et à 18 % dans les musiques classiques et contemporaines, où ils sont principalement de jeunes musicien·nes d'une vingtaine d'années, en cours de formation mais ayant déjà fait quelques concerts rémunérés. En revanche, 24 % des personnes indécises se rattachent aux musiques électroniques et 37 % aux musiques pop-rock et dérivées. Ces écarts témoignent de différences significatives dans les processus de professionnalisation propres aux différentes esthétiques musicales.

Qualification de la pratique musicale des répondant·es (485) par esthétique principale

Musiques... / Pratique	A titre de loisir	A titre professionnel	Ne sait pas
Musiques traditionnelles et du monde	14 %	19 %	16 %
Musiques pop-rock et dérivées	68 %	18 %	37 %
Musiques rap et hip-hop	1 %	1 %	0 %
Musiques électroniques	4 %	3 %	24 %
Musiques jazz et improvisées	3 %	6 %	5 %
Musiques classiques, contemporaines, opéra	11 %	53 %	18 %
Ensemble	100 %	100 %	100 %

Les plus jeunes et les personnes en reconversion professionnelle identifient une situation d’entre deux, parfois d’aspiration à la professionnalisation, qu’iels perçoivent comme un tournant de leur parcours en musique, généralement qualifié de quasi ou de semi-professionnel.

« Je me trouve à un moment charnière où je commence à être rémunéré pour ma musique, mais celle-ci ne permet pas à l’heure actuelle de vivre donc je me considère comme quasi-professionnel mais pas totalement. »
(Liam, 24 ans, guitariste et chanteur, non pro, pop-rock)

« A titre semi professionnel. Je ne gagne pas ma vie de cela mais je ne le fais pas en mode loisir (enregistrement, concerts...). »
(Jessica, 30 ans, guitariste, non pro, jazz-impro)

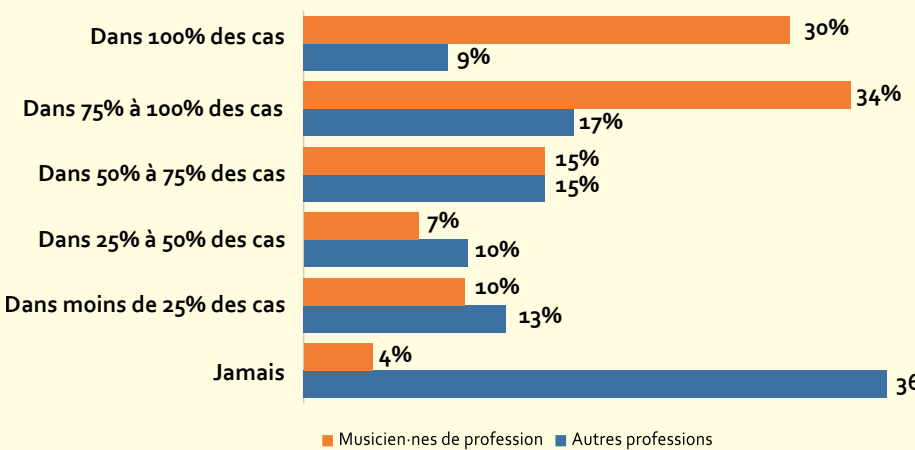
« Je ne me rémunère pas avec la musique, mais je garde cet argent pour le réinjecter dans les projets. Je suis dans la zone "semi-professionnelle". »
(Gentiane, 30 ans, guitariste et chanteuse, non pro, pop-rock)

« Je qualifierais mon activité de semi-professionnelle : pratique de la musique en amateur de haut niveau et parfois participation à des manifestations musicales avec des pros. »
(Olivier, 55 ans, pianiste, non pro, classique)

« Pour le moment à titre de loisir (n’en vis pas) mais avec le désir de passer à niveau professionnel. »
(Alban, 40 ans, guitariste, non pro, pop-rock)

De fait, 21 % des musicien·nes de profession déclarent être rémunérés pour leurs prestations musicales dans moins de 50 % des cas. A l’inverse, 26 % des musicien·nes d’autres professions attestent retirer des revenus de leurs prestations dans plus de 7 % des cas et 9 %, dans 100 % des cas.

Répartition des répondant·es (783) par profession et fréquence de rémunération des prestations musicales



Faire de la musique peut constituer une activité centrale, intensive et parfois rémunératrice pour ces répondant·es indécis, sans pour autant subvenir entièrement à leurs besoins ou à leur sécurité financière. Leurs témoignages soulignent la non linéarité de parcours en musique, dans lesquels la professionnalité n'est jamais définitivement acquise, mais le plus souvent épisodique et discontinue.

« J'ai un travail à côté mais la musique est une activité complémentaire très importante, plus qu'un loisir en tout cas. »

(Jules, 37 ans, non pro, électro)

« Chant, basse et écriture de chansons à titre de loisirs ; prestations DJ rémunérées. »

(Claire, 48 ans, guitariste et bassiste, non pro, pop-rock)

« J'ai été professionnel en tant qu'activité principale rémunératrice, je fais encore quelques concerts cachetonnés dans un projet en émergence. Ma posture est celle de quelqu'un dont ce n'est plus le métier mais qui a une expérience significative dans le milieu professionnel. Professionnel ou de loisir, c'est plus l'investissement et le sérieux que j'y mets. »

(Simon, 38 ans, guitariste, non pro, pop-rock)

Dans l'ensemble des esthétiques, l'expérience des artistes interrogés résiste à endosser le costume d'une professionnalité univoque, constante et bien établie, pour recouvrir un continuum de situations, des plus sporadiques aux plus stables, des plus précaires aux plus installées (Coulangeon, 1999).

La musique, entre engagement total et jardin secret

La traditionnelle opposition de statuts (professionnel·les versus amateur·rices) échoue à rendre compte de cette réalité dynamique, mouvante, complexe, qui n'est d'évidence pas propre à la musique, mais structurelle aux mondes de l'art²¹. Elle irrigue pourtant encore largement les représentations, les politiques culturelles, ainsi que l'activité des espaces de production et de diffusion de la musique en direction des artistes jugés « émergents » ou « en voie de professionnalisation ».

Olivier Donnat (2009) propose de lui substituer une autre distinction, fondée sur les régimes d'engagement des musicien·nes et différenciant passionné·es et dilettantes. « Être un passionné est une attitude opposée sur bien des points à celle [du dilettante], qui correspond à des formes d'engagement plus superficielles, plus passagères, plus orientées vers la recherche du plaisir immédiat ; être un passionné signifie être engagé dans une pratique exigeante qui donne du sens à l'existence. » (p. 83) Nombre des musicien·nes mobilisent effectivement le registre de la passion pour décrire la manière dont leur rapport à la musique s'inscrit dans leur parcours de vie.

« Je me suis mis à aimer le djembé passionnément. Passionnément. Je bossais à l'usine, je travaillais le djembé le soir, je tapais sur mon djembé. »

(Régis, 52 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Moi, j'ai commencé la musique tout petit, au conservatoire, j'étais tout petit, donc c'est vraiment une passion. »

(Francis, 54 ans, guitariste et multi-instrumentiste, non pro, pop-rock)

« Je ne suis pas retraité, non, j'ai un statut d'artiste plasticien... fan de musique ! »

(François, 71 ans, vielliste et multi-instrumentiste, non pro, trad-monde)

21. Elle vaut aussi pour les arts visuels (voir par exemple le rapport Racine, 2020).

Les artistes interrogés convoquent également un besoin puissant, une nécessité vitale et impérieuse d'exprimer leur intériorité par le biais de la musique.

« Le besoin de partager ma sensibilité au monde. »

(Moïra, 31 ans, chanteuse, pro, pop-rock)

« Le besoin d'exprimer certaines choses impossibles à exprimer autrement. De le partager. De le faire ressentir. »

(Gabriel, 33 ans, chanteur, pro, pop-rock)

Les passionné-es considèrent en effet la musique comme une part intime d'elles-mêmes et lui confèrent « *un pouvoir herméneutique de découverte et d'appropriation de soi qui les conduit à adopter une posture d'apprentissage et d'élaboration permanente* » (Donnat, 2009, p. 83).

« Je me suis fait une salle de musique, je n'ai plus de garage, mais j'ai une salle de musique. Ça me permet de pouvoir m'enregistrer, de pouvoir travailler. (...) J'utilise beaucoup la pédale de loop qui permet de faire la guitare et puis de faire tourner, et après, dessus, tu peux faire des solos. Cette petite salle de musique, ça permet de bien bosser. »

(Jacques, 60 ans, guitariste et multi-instrumentiste, non pro, pop-rock)

Lorsque la passion pour la musique représente un support privilégié de la construction identitaire du sujet, les autres dimensions de l'existence (une activité professionnelle éloignée de la musique, les relations amoureuses, la vie conjugale ou familiale, les liens amicaux...) peuvent être vécues comme potentiellement concurrentes, que ce soit en termes d'emploi du temps ou de disponibilité psychique et émotionnelle.

« Cela a été un sacrifice, un sacerdoce. Un truc que j'ai vite compris, c'est qu'en fait, la musique, il fallait qu'elle soit la pièce maîtresse. C'est-à-dire, soit je la mets en premier, soit – si je la mets après mon travail, après mon petit, après ma copine – il n'y aura pas de musique. Donc j'ai donné la priorité à cela. Cela m'a fait une vie un peu absurde, où j'ai passé de longues années au RSA, où j'arrive encore à bidouiller, j'arrive à dormir chez des copains. J'ai donné ma vie pour pouvoir faire ça, c'est mon but. (...) Pour moi, c'est trop exigeant. Je passe trop de temps à en faire. À y

penser. Je ne m'arrête jamais d'y penser. Donc même demain, je ne vais pas me concentrer, parce que je pense à la musique, je pense à la poésie. C'est une vie de poète inconfortable, je l'ai acceptée. Voilà. »

(Régis, 52 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

Olivier Donnat identifie « *deux grands modèles d'articulation entre passion culturelle, activité professionnelle et vie familiale : celui du "jardin secret" où la passion fonctionne comme support d'une identité "pour soi" construite à l'écart des identités statutaires et celui de l'engagement total, où elle apparaît comme le pivot autour duquel s'est organisé l'ensemble de l'existence de la personne* » (2009, p. 124). Dans le premier modèle, la pratique de la musique se déploie comme dans une bulle, protégée des contingences de la vie matérielle.

« J'ai d'autres métiers à côté, en fait je travaille en indépendant. J'ai d'autres choses à côté, ce qui me permet, comme on dit, d'avoir un vrai métier pour gagner sa vie. Parce que ça, je pense que tout le monde voit où je veux en venir, pour moi, les revenus, c'est un des principaux problèmes de la musique. (...) Je suis dans le spectacle depuis un siècle, mais je n'ai jamais voulu être intermittent. Raison... raison philosophique. Je suis libre. Si je fais ce truc-là, c'est pour la liberté, c'est pas pour aller à l'usine ou me retrouver à faire des dates parce qu'il me faut absolument des dates, et être accueilli dans des endroits de merde. »

(Francis, 54 ans, guitariste et multi-instrumentiste, non pro, pop-rock)

La stratégie du jardin secret comporte cependant le risque d'un tiraillement entre la passion et la vie ordinaire, d'un clivage identitaire qui peut surgir à la faveur d'une crise personnelle ou professionnelle. La passion est « *un feu qui ne demande qu'à se rallumer quand une rencontre, un événement ou tout simplement les circonstances de la vie viennent le ranimer ou, si l'on préfère, un fil conducteur courant tout au long de la vie : la passion fait en quelque sorte fonction de ciment pour relier les différentes phases du parcours biographique ou agréger des événements de nature hétérogène, bref contribue à la cohérence de l'identité narrative* » (Donnat, 2009, p. 86). Elle peut à tout moment échapper au jardin secret et

basculer dans l'engagement total. Il est à ce titre tout à fait frappant de constater que plusieurs musicien·nes convoquent des situations d'insatisfaction, de conflit, voire de burn-out au travail pour justifier leur décision de professionnaliser leur passion pour la musique²².

« J'ai eu mon premier groupe un peu folk pendant que je finissais mes études d'infirmière. J'ai travaillé pendant quatre ans comme infirmière. Dès le début, on m'a proposé directement un CDI temps plein. Donc j'ai dit : "Si vous voulez, mais pas à temps plein". Et donc, pendant quatre ans, mon temps de travail n'a fait que diminuer progressivement. J'ai fait de l'intérim, comme ça, je pouvais envoyer chier tout le monde quand je voulais. Et puis, jusqu'à il y a un an où j'ai dit non, il faut que je fasse de la musique. J'avais trop chipoté à certains trucs qui n'ont pas de sens pour moi. Et du coup, je ne sais pas, je me suis autorisée tout doucement un peu à rêver. »

(Louise, 33 ans, chanteuse multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

« Moi, j'ai eu de la chance, c'était toujours un peu lié au son. J'ai fait du jeu vidéo comme sound designer, des années. Moi, je pensais que j'allais composer la musique. En fait non. La musique, pour des histoires de droits, on la commande à l'étranger. (...) Et puis je suis passé à la réalisation de jeux vidéo et j'ai eu un gros succès. Et après, ça s'est crashé, parce que je voulais faire des trucs plus expérimentaux. Ça n'a pas marché avec les boss. Ensuite, je me suis barré. Je me suis dit que c'était le moment de me consacrer à ne plus tourner autour de la musique. Comme quand tu veux être ingénieur du son parce que tu ne te sens pas d'être musicien, mais tu te dis : "Au moins, je serai autour de ça, de la musique". Moi toute ma vie, j'ai fait : "Je ne suis pas loin de ça". Maintenant, c'est mon métier, je vais plus dedans. »

(Mike, 49 ans, chanteur multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

« Après, à titre personnel, moi du coup, ce qui est important quand même, c'est que j'ai fait différents jobs (...). Et j'ai un peu pété un câble, il y a un an et demi, quelque chose comme ça, et j'ai décidé de tenter ma chance à vivre de la musique. Donc c'est pour ça que j'ai intégré la formation pro à J.. »

(Vincent, 47 ans, chanteur, pro, pop-rock)

« J'avais intégré une société qui a fini par me rendre fou, à un point où je me suis rendu compte que moi, l'industrie, ce n'était vraiment plus un domaine qui était vivable. (...) Je me disais : "Je veux bien travailler, je veux faire les choses bien", mais je me suis rendu compte qu'en fait, mon patron n'en avait rien à faire de moi. (...) Donc ma femme, quand elle a vu que je commençais à péter les plombs, elle m'a dit : "Démissionne, moi, je retourne au boulot". (...) Du coup, moi, je m'occupe des enfants la journée à la maison et dès que Maman est à la maison, je fais ma musique. »

(Anthony, 36 ans, chanteur et guitariste, pro, pop-rock)

En pratique, l'engagement total dans la musique découle d'une intensification graduelle de la pratique, qui s'enclenche souvent en parallèle des études ou de l'exercice d'un métier principal non musical, les musiques populaires et actuelles offrant à ce titre des possibilités de réorientation plus tardives que les musiques classiques et contemporaines.

« Je ne vis pas de la musique. Je bosse dans une agence de communication. Mon organisation est millimétrée. J'ai un boulot très prenant, 9h-19h30, tout mon temps libre est orienté vers la musique en home studio, plus les activités connexes, la comm, etc. »

(Benjamin, 31 ans, guitariste et chanteur, non pro, pop-rock)

« J'étais boursier, parallèlement à la fac, je jouais dans des bars, des pubs, de tout, des reprises de soul, je jouais partout. » (

Léo, 25 ans, MAO et chanteur, pro, pop-rock)

« J'ai déménagé à Lyon et j'ai commencé à mixer dans des soirées lesbiennes, par hasard, ça a été une révélation ! J'avais un boulot alimentaire en parallèle. »

(Justine, 30 ans, DJing, pro, électro)

« C'était un milieu naissant, le revival du folk dans les années 1960-1970. J'étais éducateur spécialisé, j'ai pris une année sabbatique. Les choses se sont enchaînées, je n'ai jamais repris. »

(Jean, 70 ans, vielliste, pro, trad-monde)

22. Au-delà des situations individuelles, ces reconversions sont aussi à mettre en perspective avec le contexte de sortie de la crise sanitaire de la Covid-19, qui s'est accompagnée, pour un salarié français sur dix, d'un sentiment de perte de sens au travail (Leroy, Lescurieux & Viera-Giraldo, 2021).

« Pour l’instant, je me suis mis en disponibilité de l’éducation nationale. Je suis prof, j’ai un CAPES d’anglais. »

(Bilal, 39 ans, chanteur, non pro, rap)

La professionnalisation, entendue cette fois au sens strict du passage d’une activité musicale de loisirs à une activité pourvoyeuse de revenus de subsistance, s’impose quant à elle comme le résultat d’un « basculement progressif » (Jean, 70 ans, vielliste, pro, trad-monde) d’avantage que comme un choix stratégique mûrement réfléchi et planifié.

« Je fais de la musique depuis toute petite, mais j’ai mis du temps à croire que ça pourrait être mon métier. Je suis intermittente depuis 2014. J’ai eu l’occasion de faire une tournée comme musicienne dans un autre groupe que le mien et j’ai basculé dans l’intermittence. »

(Aurélie, 35 ans, guitariste et claviériste, pro, pop-rock)

« À 26 ans, je me suis retrouvé projeté dans un univers de musiciens pros, de concerts. Pendant 8 ans, je suis resté fonctionnaire de mairie en parallèle. J’ai quitté la fonction publique en 2007. »

(Guillaume, 51 ans, chanteur, pro, trad-monde)

L’activité de travail réelle des musicien·nes, entre idéalisme passionné et pragmatisme contraint

Polyactivité et pluriactivité, deux stratégies distinctes d’engagement total dans la musique

L’éclairage des régimes d’engagement permet d’identifier deux stratégies majeures d’engagement total dans la musique, c’est-à-dire d’entrée et de maintien dans une activité musicale centrale et centripète (Tassin, 2004), qui attire et organise les différentes dimensions de la vie de la personne.

La première, qu’on qualifiera de polyactive, consiste à assurer sa subsistance par d’autres moyens que la musique, en sollicitant les aides sociales, le soutien d’un·e conjoint·e ou d’un parent, ou bien en recourant à des petits boulots sans aucun lien avec la musique, mais offrant suffisamment de temps ou de souplesse d’organisation pour épouser les contraintes de l’activité musicale.

« Pour moi, j’ai un karma avec ce truc [la musique] et c’est comme ça que ça doit se passer, c’est le RSA. C’est difficile, c’est hyper humiliant, mais n’importe. J’ai décidé comme ça. Après, évidemment, je serais vachement mieux avec mon intermittence, peut-être. Ça viendra peut-être, ou pas, mais ce n’est pas ça qui va définir le choix. (...) La musique, c’est trop exigeant. Quoi faire pour le faire comme ça, avec un travail à côté ? »

(Régis, 52 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Pour ma part, moi, nous, avec ma femme, on a décidé qu'on allait élever les enfants avec une personne à la maison et du coup, les premières années, les trois premières années, c'est Madame qui s'y est collée. Et là, on a décidé d'inverser. »

(Anthony, 36 ans, chanteur et guitariste, pro, pop-rock)

« Moi, j'ai fait des petits boulots, mais j'ai jamais été à temps plein. J'ai fait des petits boulots avec des gens souvent que je connaissais et qui étaient arrangeants, si je devais partir en tournée, qui me faisaient faire plus d'heures la semaine d'avant ou d'après. »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« C'est pour ça que je suis pion : tous les bookings de tournées, c'est pendant les vacances scolaires. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

La seconde stratégie, qu'on dénommera pluriactive, est à proprement parler professionnalisante, puisqu'elle recherche la rémunération de la pratique musicale dans une gamme d'activités variées, mais liées à la musique ou au spectacle vivant.

« Moi, je multiplie un peu ma profession. C'est à la fois être intervenante en médiation culturelle, à la fois créer des projets, sortir des albums, composer de la musique pour des pièces de théâtre ou de danse, être artiste pluridisciplinaire pour des compagnies, être violoniste dans des orchestres en classique. »

(Ella, 42 ans, violoniste et chanteuse, pro, pop-rock)

La diversification des activités peut ainsi être « interne » (Coulangeon, 1999, p. 704) – elle consiste alors à se produire dans une pluralité de contextes et formations musicales – ou « connexe » et se déployer dans des activités de transmission et/ou de support au secteur musical, techniques ou administratives. Au total, 82 % des musicien·nes de profession et 67 % des musicien·nes d'autres professions déclarent exercer des activités liées à la musique et ne relevant pas de la pratique musicale, de l'écriture ou de la composition. Cette proportion grimpe à 88 % chez les intermittent·es, dont la pluriactivité s'avère clairement orientée vers le renouvellement de droits au chômage.

Activités connexes des répondant·es (485) selon leur profession principale

Type d'activités liées à la musique / Profils de musicien·nes	Musicien·nes de profession	Autres professions
Techniques (son, éclairage, régie, etc.)	16 %	17 %
Administratives (booking, management, etc.)	31 %	21 %
Enseignement, formation musicale	46 %	23 %
Action culturelle	37 %	23 %
Lutherie, facture instrumentale	2 %	1 %
Autres activités liées à la musique	15 %	14 %

Jouer pour jouer : diversification interne et pluriactivité

Devenir puis rester musicien·ne professionnel – et plus encore intermittent·e – nécessite de procéder à un certain nombre de compromis artistiques et d'arbitrages économiques, au gré des opportunités de concerts ou de prestations scéniques, « *des cachets nécessaires pour obtenir le statut d'intermittent de spectacle, des perspectives futures pour réaliser sa propre musique (...) et du plaisir qu'on peut néanmoins y trouver* » (Buscatto, 2004, p. 45).

« En arrivant ici, personne ne me connaissait, je ne connaissais personne pour organiser des concerts. Du coup, j'ai fait autre chose, je n'ai pas fait de musique pendant cinq ans. J'ai fait plein de petits boulots. Et puis l'année dernière, on m'a proposé de rejoindre un groupe de chanson, qui fête ses dix ans cette année, donc il y a plein de dates, et ensuite la compagnie R., à N. Je refais plein de musique et je devrais avoir le statut fin juillet car j'ai fait mes 507 heures. Donc c'est en partant à 800 kilomètres et en faisant de la chanson et du théâtre de rue... »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« À la suite de cela, je me suis dit : "Qu'est-ce que tu as vraiment envie de faire ?" J'ai fait aussi, du coup, après ça, des petits jobs et je me suis dit que c'est vrai qu'a priori, pour gagner sa vie, il y a le côté artistique qu'on a envie de développer. Des fois, il faut mettre ça un peu de côté et aller faire de la reprise, et cetera, pour gagner sa croûte. Et je me suis dit, ce n'est pas forcément ce qui me plaît le plus, même si ça ne me déplaît pas totalement, mais je me suis dit : "Est-ce que tu préfères aller jouer du Claude François ou empiler des caisses ?" Eh bien, je préfère jouer du Claude François malgré tout ! (...) Il me semble que des fois, aussi, le côté artistique, effectivement, on a envie d'avoir un batteur, un bassiste, deux guitares ou je ne sais quoi, un vrai groupe, quoi ! Moi, je monte uniquement des duos, parce que tout seul, je ne le sens pas tout à fait. Et puis, c'est un peu chiant, il me semble, un peu pesant quand même. Mais par contre, il me semble que pour arriver à facturer à un prix raisonnable, et cetera, au-delà de deux, c'est compliqué.

Donc pour le moment, je réfléchis quand même beaucoup comme ça, tout en prenant du plaisir. »

(Vincent, 47 ans, chanteur, pro, pop-rock)

La scène, au sens large des espaces de représentation publique et de concert, constitue le premier et principal espace de rémunération artistique pour les musicien·nes, les redevances sur les ventes, droits d'auteur·rice et droits voisins n'en composant qu'une infime partie. Logiquement, les professionnel·les comptabilisent significativement plus de concerts par an que les autres musicien·nes (35 en moyenne contre 9).

« Je touche dans les 200 euros bruts par concert. La musique en ligne, ça ne rapporte pas grand-chose, j'ai touché moins de 1000 euros en quatre ans. »

(Justine, DJing, 30 ans, pro, électro)

La scène procure en outre, dans certaines niches esthétiques, des compléments de revenus grâce à la vente de produits dérivés du concert (CD, cassettes, vinyles, tee-shirts, affiches ...), aussi appelés *merchandising* et abrégés en *merch* par les musicien·nes.

« Mais par contre, on essaie toujours de presser, soit de faire de la cassette, soit du vinyle et du CD. On le voit en concert et en fait, honnêtement, nous, ça nous rentabilise à mort. On vend sur les tournées, quoi. En faisant des tee-shirts et cetera, on est capables de rentabiliser une tournée. Le merch, en tout cas nous, dans notre milieu [le punk], franchement, ça marche bien et on fait facilement quatre fois en merch ce qu'on gagne sur la soirée. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

« Clément : Mais le groupe [de chanson] où je joue, ils vendent [des CD] quand même pas mal à la fin des concerts et les gens achètent des fois, alors que les gens, ils se disent : "De toute façon, je ne vais pas l'écouter en voiture, parce que de toute façon, il n'y a plus de lecteur dans la voiture". C'est juste pour soutenir.

Thomas : En fait, c'est un coup de cœur : tu as bu quatre bières, tu as gueulé pendant deux heures, tu es content, tu achètes le CD ! C'est comme un livre d'or. »

(échange entre Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock et Thomas, 49 ans, chanteur et multi-instrumentiste pro, pop-rock)

Cependant, le réseau primaire de diffusion de la musique – à savoir les salles de concert, les théâtres, les festivals spécialisés et les lieux labellisés (scènes nationales, scènes conventionnées d'intérêt national, centres nationaux de création musicale, scènes de musiques actuelles...) – est trop clairsemé sur les territoires pour répondre aux attentes de programmation de l'ensemble des musicien·nes. La formation d'un « goulet d'étranglement » (Urrutiager, 2013, p. 4) entre des lieux de diffusion limités et sursollicités, et un grand nombre d'artistes empêchés de publiciser leurs œuvres conduit à une sélection drastique des projets et à un durcissement des relations entre musicien·nes et institutions culturelles.

« Et j'ai rencontré pas mal d'acteurs, aussi largement sur la culture, qui m'ont dit un peu la même chose : c'est que c'est saturé, qu'aujourd'hui, il y a plus d'offre que de demande, que les salles de concert n'ont plus besoin d'aller chercher des groupes, que des mails, ils en reçoivent 150 par jour pour certains et que du coup, ils ont le choix. »

(Anthony, 36 ans, chanteur et guitariste, pro, pop-rock)

« Ça manque quand même de lieux de diffusion et par rapport aux SMAC, par exemple, je trouve que c'est inaccessible, en fait, si tu ne passes pas par les tremplins ou les dispositifs de repère. »

(Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

Dans ces conditions, disposer d'un réseau élargi offre des opportunités de collaboration artistique et de représentation en concert nombreuses et variées. 38 % des musicien·nes développent ainsi leur pratique non pas dans une, mais plusieurs esthétiques musicales. Les musicien·nes professionnels, et particulièrement les intermittent·es, sont aussi plus souvent multi-instrumentistes et impliqués dans davantage de groupes et formations musicales que les autres musicien·nes (respectivement 5 et 6 en moyenne, contre 2 pour les musicien·nes d'autres professions).

« Moi, je pars du principe que je porte mon projet et après, je me suis fait un carnet d'adresses, on va dire de musiciens, et quand j'ai une date, je fais le carnet d'adresses. On a déjà bossé le programme ensemble avec différents musiciens et je prends celui qui est disponible sur la date. Donc pour résoudre le problème de dispo à la bonne date, au bon moment, eh ben j'ai plusieurs batteurs, plusieurs bassistes, plusieurs claviers, voilà. Et différentes formules aussi. Du coup, dans mon programme aussi, je me suis dit qu'il fallait adapter aux lieux : autant un jour, il vaut mieux jouer seule si c'est une petite salle, et autant des fois, eh ben c'est des lieux, par exemple une salle comme ici, il vaut mieux carrément avoir le bon groupe où il y a du monde, mettre du volume sonore... Donc je me suis fait deux sets, un set plutôt acoustique et un set plutôt électrique, qui peuvent être adaptables aux lieux, quoi. Parce que c'est vrai – on parlait du territoire – on n'a pas beaucoup de lieux pour être diffusé, surtout si on fait de la compo. (...) Donc du coup, moi, dans mon set, je fais mes compos et j'ai mis un peu de reprises dedans. Comme ça, il y a des repères... Alors c'est vrai que par rapport au public, c'est pas mal aussi. Et en termes de reprises, c'est plutôt travailler l'arrangement, réinterpréter en fait les morceaux à ma manière, mettre ma patte perso. »

(Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

Nombre moyen de groupes ou d'ensembles par musicien·ne selon leur statut (768 répondant·es)

Musicien·nes de profession :	■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■
Dont intermittent·es :	■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■ ■■■■
Musicien·nes d'autres professions :	■■■■ ■■■■

Certain·es traversent les frontières des disciplines pour exercer la musique dans d'autres sphères du spectacle (théâtre, cinéma...).

« Je travaille aussi pour des compagnies de théâtre, ma sœur est autrice de théâtre. Par elle, on me passe des commandes, on me sollicite pour la partie musicale. »

(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

Mais élargir son réseau professionnel peut aussi signifier se produire dans le réseau secondaire de la diffusion musicale, à commencer par les bars, brasseries, clubs et restaurants. Programmateurs réguliers ou occasionnels de musiques actuelles et populaires, maillons dynamiques et essentiels des scènes locales, ils représentent une large gamme de jauges, de configurations scéniques, d'ambiances, d'orientations esthétiques et de publics. S'ils ouvrent des espaces de respiration dans le paysage oppressé de la diffusion musicale, ils ne garantissent pas toujours aux musicien·nes une réelle liberté artistique, ni des conditions de travail et de rémunération conformes à la législation.

« J'avoue que c'est beaucoup du café-concert et parfois des occases. Les SMAC nous répondent pas trop, honnêtement, parce qu'on est trop petits aussi. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

« Parce que c'est vrai, on n'a pas beaucoup de lieux pour être diffusés, surtout si on fait de la compo. Il y en a, il y en a, des lieux. Mais bon, voilà, je trouve qu'il y a beaucoup de bars où ils veulent quand même qu'il y ait de la reprise, des choses comme ça. »

(Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

« Même au bar V., je leur dis : "Votre serveur, votre videur, ils sont bien déclarés ?! Pourquoi pas nous ? Pourquoi nous mettre autant à part ?" Déjà qu'on est hyper à part... C'est une lutte permanente. »

(Régis, 52 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

Les artistes des musiques actuelles et populaires (musiques traditionnelles, musiques électroniques, musiques pop et dérivées...) trouvent ainsi des débouchés spécifiques en contexte festif (soirées, bals, mariages, clubs...).

« Dans les meilleures années, on faisait 20 bals. À une époque quand même, il y a dix ou quinze ans, on faisait une vingtaine de dates par an, des bals, et parfois loin. On était invités à Lyon. Les bals folks, ça marchait. Maintenant, c'est passé de mode, vous en faites moins. »

(François, 71 ans, vielliste et multi-instrumentiste, non pro, trad-monde)

« Je fais des DJ sets réguliers dans un club. Ça me donne un certain confort, une stabilité. »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

« La scène, c'est des concerts, des DJ sets. Dans des clubs, des soirées LGBT, des soirées technos, des boîtes. Et puis maintenant dans des SMAC et des festivals. » (

Justine, DJing, 30 ans, pro, électro)

Le réseau secondaire recouvre également une multitude de prescripteurs (particuliers, associations, entreprises, services publics, collectivités locales...) et de lieux non dédiés à la scène, allant des salles polyvalentes aux établissements scolaires, en passant par les hôpitaux, les places de village, les lieux de patrimoine, les campings, les maisons de retraite ou encore les centres d'hébergement à caractère social.

« Donc j'ai accepté ce truc-là, que si je dois aller faire de la reprise, et cetera, je vise pas mal les institutions, voilà, les EHPAD, les jeunes publics. J'essaie de monter des projets comme ça. (...) Et puis, il y a aussi, je ne sais pas, aller dans les EHPAD, c'est aussi ça : j'ai l'impression de servir à quelque chose, d'aller à un endroit où il y a vraiment un besoin. Et ça, ça me satisfait aussi, parce que ça me satisfait sur le principe, ça me paraît acceptable. »

(Vincent, 47 ans, chanteur, pro, pop-rock)

La diversification interne ne peut donc se réduire à sa fonction instrumentale de complément de revenus ou de maintien dans l'intermittence. Dans le réseau secondaire, les occasions de jouer renouvellent le sens de l'activité musicale en activant son utilité sociale. Dans le réseau primaire, et pour toutes les esthétiques, jouer avec, sous la direction de ou en première partie d'artistes connus et dans des lieux de diffusion prestigieux permet de bénéficier de transferts de notoriété (Coulangeon, 1999), utiles aux différentes étapes du parcours. L'enjeu des arbitrages est alors de faire les « bonnes rencontres » (Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock), c'est-à-dire celles qui permettent de faire fructifier un potentiel artistique et de s'apparier avec des artistes de réputation supérieure ou équivalente.

« Très tôt, à 16 ans, j'ai eu la chance de jouer dans un groupe qui faisait les premières parties de Font et Val. »

(Nathalie, 48 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« Je suis sur un nouveau projet qui marche bien, on a tourné avec Philippe Katherine, avec Jeanne Cherhal. »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

Dans les musiques de répertoire²³, l'intégration d'une formation ou d'un ensemble bénéficiant d'une renommée et d'une activité amples,

est un moyen plutôt sûr d'acquérir et/ou de stabiliser un statut professionnel d'interprète.

« Après la formation, je suis rentré dans cet ensemble [de renommée internationale]. C'était du travail tout le temps, des tournées nationales et à l'étranger. La musique baroque, c'est un tout petit milieu, tout le monde se connaît. »

(Romuald, 51 ans, chanteur, pro, classique)

« Je chantais déjà dans une association de collectage depuis l'âge de 20 ans, on jouait dans les fest-noz, on était un peu repérés. Puis un jour, on m'a appelé pour jouer dans un groupe connu. Ça a été le coup de fil qui a changé ma vie. »

(Guillaume, 51 ans, chanteur, pro, trad-monde)

« Depuis plus de 20 ans, je chante quasi exclusivement avec X. et avec Y. [chefs de chœur renommés]. Je fais une carrière, mais pas comme soliste. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« J'ai été repéré avec un trio qui a très bien marché, qui était suivi par des agents. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

« J'ai mis le pied à l'étrier grâce à H. K., un musicien algérien. »

(Sergi, 55 ans, chanteur, pro, trad-monde)

« J'ai intégré le V. [orchestre], c'est avec eux que je me suis construite en tant que professionnelle. »

(Séverine, 50 ans, vielliste, pro, trad-monde)

23. L'expression musiques de répertoire est employée ici en écho à celle de musiques de création. Si les premières accordent une place prépondérante à la réinterprétation d'œuvres écrites ou de standards établis, les secondes privilégient les nouvelles compositions. Cette distinction, qui est autant esthétique qu'économique, ne recouvre pas celle qui oppose musiques populaires et musiques savantes (pour une lecture critique de ces notions, voir Buch, 2017).

Ne pas faire que jouer : diversification périphérique et pluriactivité

Au-delà de la diversification interne, 37 % des musicien·nes développant des activités connexes conduisent des actions culturelles ou de médiation, tandis que 46 % donnent des cours de musique. Comme dans les autres domaines artistiques, les femmes investissent davantage que les hommes les métiers de l'enseignement et de la transmission, prolongement des traditionnelles fonctions domestiques de soutien, d'accompagnement et d'éducation des femmes. Elles sont 51 % à donner des cours de musique, contre 48 % des hommes. Comme le rappelle Hyacinthe Ravet (2014), 46 % des enseignant·es des écoles de musique contrôlées par l'État français sont des femmes et celles-ci représentent 56 % des enseignant·es de moins de 30 ans.

Parmi les musicien·nes pluriactifs, les artistes des musiques populaires et actuelles sont 29 % à mener des actions culturelles, contre 22 % des artistes des musiques classiques et contemporaines. Inversement, les activités d'enseignement concernent 49 % des artistes des musiques classiques et contemporaines (où les femmes sont majoritaires), contre 23 % de leurs collègues des musiques actuelles et populaires.

« En parallèle de l'orchestre, je fais de la musique de chambre et je donne des cours de trombone dans des conservatoires parisiens. »

(Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

« J'aime bien la pédagogie, mais il y a le poids de la régularité. Je préfère l'action culturelle quand c'est en lien avec les projets, ou intervenir dans des harmonies. »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

« J'ai enseigné un temps dans une école de musique, mais j'ai arrêté, je n'ai gardé que quelques cours particuliers et ponctuels. »

(Mina, 25 ans, flûtiste, pro, jazz-impro)

En effet, la détention d'un diplôme dans le champ musical – DEM (diplôme d'enseignement musical), DNESP (diplômes nationaux d'études supérieures professionnels) et plus encore DE (diplôme d'État de professeur de musique) – légitime et favorise l'engagement dans des activités de transmission.

« Je donne des cours de chant, j'anime des ateliers d'écriture. J'ai écrit un mémoire sur la médiation culturelle dans les musiques actuelles. J'ai eu mon DEM en chanson en 2014 et après, j'ai fait le CEFEDM, j'ai obtenu mon DE de musiques actuelles. Dans le groupe, on a toutes les trois un DE. Oui, transmettre, c'est d'autant plus important qu'il y a peu de femmes dans le rap et dans les musiques actuelles. Il faut plus de modèles féminins, des artistes, des profs... »

(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

Néanmoins, une compétence pédagogique acquise dans un autre cadre (éducation nationale, animation, travail social...) peut également servir de socle au développement d'activités de formation et d'accompagnement musical.

« Je suis prof d'anglais. J'essaie d'allier musique et transmission. Je fais beaucoup d'action culturelle, d'ateliers sur la culture hip hop ou de pratique du rap, de la danse hip hop en lien avec mon spectacle, tout est lié, c'est un spectacle participatif. Depuis 2016, je développe une réflexion et des formations sur le flow. J'ai fait des vidéos pédagogiques en ligne et je suis sollicité par des rappeurs qui veulent que je les accompagne. Je suis en train de monter une entreprise pour faire plus de coaching et de mise en scène. Avoir une structure juridique me permettra d'intervenir aussi pour des MJC, des SMAC, des boîtes de prod. »

(Bilal, 39 ans, chanteur, non pro, rap)

Riches de sens et porteuses de valeurs fortes pour les musicien·nes qui s'y adonnent, les activités éducatives peuvent même constituer pour certain·es l'activité musicale principalement pourvoyeuse de revenus.

« Moi, vu que j'enseigne, voilà, c'est l'enseignement qui me fait vivre et du coup, je fais les concerts à côté. (...) Bah, pour moi, c'est pareil en fait : transmettre la musique ou jouer. Ça fait partie du partage, en fait. Pour moi, c'est mon équilibre, tu vois ? Quand j'enseigne, j'apprends. Du coup, si tu veux, moi, le fait de transmettre, ça m'apporte vachement, parce

qu'en plus, je bosse avec les élèves, je suis toujours à l'écoute de ce qu'ils jouent, de ce qu'ils ont envie de jouer, de leurs musiques et tout. Donc je découvre toujours plein de trucs. Et puis, je suis obligée un petit peu de bosser aussi pour les accompagner dans leurs projets. »

(Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

« Donc pour bouffer, je me suis lancé. Ça fait deux ans que je donne des cours de musique à des gamins en collectif, en mode pop rock, avec code couleurs. Il y en a très peu qui lisent, vraiment pas beaucoup. On se démarque surtout avec les couleurs, les trucs, et ensuite on s'amuse bien. »

(Mike, 49 ans, chanteur multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

Elles peuvent ainsi représenter des opportunités de bifurcation, de réorientation des parcours professionnels, qui sont surtout saisies par les musiciennes lorsqu'elles deviennent mères, prises en étau entre les conditions de travail propres à la scène (déplacements, horaires tardifs...) et l'injonction faite aux femmes d'assumer la charge organisationnelle, affective et mentale de la vie de famille.

« Après 26 ans d'intermittence, j'ai arrêté. J'ai fait ma crise de la quarantaine : non, je ne suis pas QUE vielliste et chanteuse, je suis aussi plein d'autres choses. J'ai eu une opportunité de poste dans un conservatoire à 500 km. Maintenant, je suis enseignante à plein temps de la fonction publique territoriale. C'est top, c'est le pied ! On me fiche une paix royale, je peux développer des projets avec d'autres profs, faire des ponts. C'est la liberté ! »

(Séverine, 50 ans, vielliste, pro, trad-monde)

« J'anime des ateliers vocaux pour des musiciens professionnels, je donne des stages dans des maisons d'opéra, dans des écoles. Depuis 2003, je suis formatrice au CFMI [centre de formation des musiciens intervenant en milieu scolaire], j'ai envie d'aller au cœur du terrain. Et avec ma compagnie, en N., nous sommes dans des dispositifs de création en milieu scolaire. J'ai démarré le CFMI lorsque j'étais enceinte, ça m'a donné une opportunité de moins tourner. Mais au bout d'un moment, j'ai saturé de la routine de l'enseignement. Depuis 2012, j'essaie de mieux relier création et transmission à travers des résidences, des créations participatives. Je trouve qu'il y a une injonction très forte, trop forte des institutions à faire de l'éducation artistique, de l'action culturelle. Parfois c'est porteur, parfois pas. »

(Nathalie, 48 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

Type d'activités connexes par famille esthétique (464 répondant·es)

Type d'activités connexes / Famille esthétique	Mus. populaires et actuelles	Musi. clas- siques. et contempo- raines	Ensemble
Techniques (son, éclairage, régie, etc.)	18%	2%	12%
Administratives (booking, management, etc.)	26%	14%	22%
Enseignement, formation musicale	23%	49%	32%
Action culturelle	29%	22%	26%
Lutherie, facture instrumentale	0%	3%	1%
Autres activités liées à la musique	15%	13%	14%

Un certain nombre d'artistes pluriactifs, notamment dans les musiques populaires et actuelles (18 %), tirent une partie de leurs revenus d'activités techniques non musicales, mais en rapport avec le son et/ou les milieux musicaux, telles que la régie son, la régie de tournées ou la régie de studios de répétition. Celles-ci sont massivement le fait de musiciens (85 % contre 15 % de musiciennes). Encore fortement estampillée des standards de la division sexuelle du travail (Kergoat, 2001), la technique reste un domaine foncièrement masculin.

« Je ne faisais pas de technique [son], alors j'essayais de rejoindre des équipes pour aller faire du road, mais quand j'étais dans les équipes, mes groupes ne tournaient plus. Mais bon, c'était super, des années super chouettes. Fallait bosser à côté. »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Au départ, je jouais plutôt en DJ sets. Le live est venu pendant mon DEM de musique électro-acoustique. Les concerts sont ma principale source de revenus. Et je fais le plus beau job d'appoint du monde : je suis bêta-testeur pour une grande marque de synthés ! »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

Enfin, 14 % des musicien·nes développent d'autres activités plus éloignées de la musique, mais localisées dans le domaine du spectacle et, pour les intermittent·es, susceptibles d'être comptabilisées au titre du régime d'assurance chômage. Elles comprennent des activités en lien avec la production et la diffusion musicale (programmation, direction de salle, management de groupes...) et des activités de jeu dramatique (figuration, publicité...).

« Je suis sur un nouveau projet qui marche bien, on a tourné avec Philippe Katherine, avec Jeanne Cherhal. Je dirais que je fais à peu près la moitié de mes heures avec la musique, dans les 250 sur 507. Je ne fais pas que de la musique, j'ai des activités annexes, mais qui restent autour de la musique. Je travaille en technique, en direction de production de clips. J'ai tenté le management de groupes, je m'intéresse au travail des salles, à l'organisation de tournées... »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

« Je suis pro depuis 1995. Parallèlement à la musique, je m'occupe d'une structure de programmation municipale. » (Sergi, 55 ans, chanteur, pro, trad-monde)

« J'ai monté une salle que je dirige depuis deux ans. Ça prend beaucoup de temps. Ça n'aurait pas été possible si j'avais été instrumentiste [au lieu de chanteur], si j'avais dû travailler mon instrument plusieurs heures par jour. »

(Guillaume, 51 ans, chanteur, pro, trad-monde)

Pour finir, la polyactivité et la pluriactivité ne sont pas des stratégies exceptionnelles, réservées aux musicien·nes les moins insérés. Elles s'intègrent au contraire pleinement à la professionnalité d'une large majorité d'artistes. Si l'imaginaire du musicien ou de la musicienne passant le plus clair de son temps à jouer ou à composer demeure puissant et vivace, il n'épuise pas l'activité réelle des artistes, qui articule au quotidien

différentes options de diversification externe (dans le cas de la polyactivité), interne et/ou connexe (dans le cas de la pluriactivité). La plus ou moins grande proximité de ces activités avec le cœur de métier musical dépend fortement du genre et des qualifications des musicien·nes, mais aussi de leur notoriété, de leur expérience, de leur âge, de l'esthétique (ou des esthétiques) dans laquelle (lesquelles) iels évoluent et de leur lieu de résidence. De multiples facteurs modèlent ainsi la forme que les artistes donnent à leur engagement total dans la musique.

« J'ai un DE, mais avec mon expérience de chanteuse de chœur, je ne peux pas compter avoir un poste en conservatoire, il faut être soliste pour ça. Le milieu du chant reste assez fermé. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Je cherche des plans en technique, je veux bien apprendre. J'habite une région où il y a quelques festivals, mais pas tant que ça non plus. Par contre, il y a une grosse industrie de séries télé qui embauche beaucoup, je trouve facilement à faire de la figuration pour avoir des cachets. Je compose aussi de la musique de documentaires, j'aime prendre des risques, alors en ce moment, je me lance dans la fiction radiophonique. »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

Leviers et ruptures : des parcours aux prises avec les contraintes temporelles et gestionnaires

Le cas (pas si) particulier des musicien·nes-producteur·rices

Outre la pluriactivité à laquelle iels peuvent se livrer, 30 % des musicien·nes (37 % dans les musiques populaires et actuelles et 17 % dans les musiques classiques et contemporaines) développent un ou plusieurs projets musicaux. Dans les musiques de création, qu'elles soient d'ailleurs savantes ou populaires (pour reprendre la terminologie de Grignon et Passeron, 1989), l'engagement dans la musique s'incarne généralement dans un projet artistique conduit en solo ou dans le cadre plus collectif d'un (ou de plusieurs) groupe(s) ou ensemble(s), constitués ou non en association loi 1901. Pour le dire autrement, le clivage qui sépare artistes-interprètes et « artistes-producteurs » (Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro) transcende les esthétiques.

« Je me considère moitié entrepreneur, moitié musicien. »

(Vincent, 47 ans, chanteur, pro, pop-rock)

« J'ai besoin d'être en charge de mon projet artistique. De ne plus être dépendant d'un leader qui peut te virer à n'importe quel moment. »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

« Le projet, c'est de monter un statut d'artiste-auteur et de faire mon projet musical au-delà. L'avantage aujourd'hui, c'est qu'on peut faire exister un projet, même si on ne fait pas de grandes tournées. »

(Anthony, 36 ans, chanteur et guitariste, pro, pop-rock)

« Il paraît que j'ai des choses intéressantes à dire et que je fais, donc je continue à croire que j'ai le droit, que je ne suis pas obligée d'aller travailler

comme infirmière. Là, je me sers d'un projet solo pour mes concerts en trio. Demain, j'ai mon premier concert et du coup, moi, ce que je veux faire avec ce projet-là, c'est le faire grandir, le professionnaliser. »

(Louise, 33 ans, chanteuse multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

Sur un marché de la musique en forme d'oligopole à franges, soumis aux logiques commerciales et aux risques de standardisation (Benhamou, 2004), l'autoproduction apparaît moins comme une « option par défaut » que comme une « tendance de fond », un « choix pour tous, y compris pour les artistes en développement à fort potentiel » (Pichevin, 2009). Les motivations premières qu'affichent les artistes-producteur·rices sont en effet la liberté artistique et la maîtrise du processus de création.

« On a signé avec une major. Ils n'ont pas le même langage, ni les mêmes outils, mais ils ont le personnel pour développer un groupe. On sortait un disque tous les trois ans, c'était handicapant, mais on était obligés de se prêter au jeu de la maison de disque. C'est pour ça qu'on a créé notre propre label. Maintenant, on est confrontés au problème économique. »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

« J'ai eu besoin de monter ma propre structure pour me garantir ma liberté musicale. Je suis musicien et je suis aussi producteur. C'est mon deuxième métier, qui solidifie le premier. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

Mais le modèle de l'artiste-producteur·rice n'est pas une simple manière d'exercer son métier de manière libre et autonome. Il incarne également un « désir de produire et de vivre autrement » (Deniau, 2014), « sur le terrain de la cohérence [du] mode de vie, incluant aussi bien le temps de travail, le rapport à l'argent que la manière d'habiter les territoires, de s'alimenter, de se soigner, de voyager. » (Pruvost, 2017).

« On a besoin de réancrer la création dans les enjeux d'aujourd'hui, écologiques, territoriaux. De revaloriser les projets autrement qu'en fonction de leur reconnaissance internationale, de s'intéresser plus à ce qu'ils produisent dans durée, localement, en termes de co-construction. »

(Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« J'en ai eu marre de ce petit milieu parisien, de passer ma vie en tournée, des égos surdimensionnés. Ça a été très vite. J'ai rencontré ma femme et quelques mois après, je déménageais et je créais l'ensemble. Avec une volonté claire de développer des projets localement, de ne pas transposer ici un projet parisien. Être plus à l'écoute de ma vie au quotidien et de ma ville. »

(Romuald, 51 ans, chanteur, pro, classique)

Les artistes-producteur·rices décrivent ainsi leur parcours comme le miroir inversé de la carrière de la « vedette » (Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro), assujettie aux impératifs et aux intérêts commerciaux d'une major. Si l'archétype de la vedette représente une figure-repoussoir marquée du sceau de l'obsolescence et de la vénalité, elle évoque également un idéal ambivalent de consécration et de pouvoir. L'exemplarité de son parcours, bien qu'exceptionnel, accrédite l'idéologie du talent et participe à rendre tolérables les importants écarts de réussite qui résultent de l'inégalitaire cotation des artistes au sein des industries musicales (Rosen, 1981).

« Nous vivons dans l'idéal du musicien qui joue et qui n'a pas à se taper tout ce merdier. Il y a ce fantasme de la reconnaissance médiatique, où tu joues en Australie un jour et le jour d'après, tu es en Norvège. C'est une autre génération. On a muté, il faut s'en rendre compte. A moins de faire une carrière internationale exceptionnelle à la Capuçon, tu dois gérer tout ce bazar, l'activité partielle et compagnie. On a tous la manie d'être leaders de projets. Pourquoi on veut habiter tous ces personnages ? La notion de super-interprète est tombée en désuétude. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

« On a le fantasme de l'artiste accompli, avec un manager. »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

« On s'est construit sur le mythe qu'il suffisait d'avoir du talent pour percer, à l'image de nos aînés. Mais ce qui se passait dans le rap français des années 1990, ce n'est plus ça. »

(Bilal, 39 ans, chanteur, non pro, rap)

Au quotidien, l'autoproduction suppose des responsabilités économiques, juridiques, administratives, voire éthiques (d'employeur·se notamment), lourdes à porter et difficilement compatibles avec les règles et les usages de l'environnement professionnel.

« Quand on prend en charge la production, on est des chefs d'entreprise qui ont des salariés, mais ça, en tant qu'intermittents, on ne doit pas le dire. Chuuuut ! »

(Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« Parfois, c'est difficile d'être leader face à des sidemen qui n'ont pas conscience des exigences et que très peu d'empathie. »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

« C'est une vraie lutte à mener auprès des institutions, de défendre de bien payer tous les musiciens. Et même de les payer de mieux en mieux au fil du temps. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

En pratique, être (co-)leader·se d'une formation musicale ou porteur·se d'un projet solo signifie consacrer son temps et son énergie à l'ensemble des activités qui permettent non seulement de créer, mais aussi de transformer une œuvre originale en une œuvre disponible (Deroin, 2011). Communication, organisation et gestion de plannings, administration, comptabilité, montage de dossiers de subventions, relations avec les partenaires et les intermédiaires, enregistrement, mixage, prestations scéniques..., l'autoproduction requiert de cumuler les fonctions d'auteur·e-compositeur·rice, d'interprète, d'ingénieur·e du son, de manager et de tourneur·se.

« Diriger un grand ensemble, ça implique des compétences d'organisation et de logistique. »

(Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« J'adore la transversalité, le lien avec le graphiste, avec l'ingé son, avec l'éditeur, avec le booker, avec le comptable, avec les programmeurs. Je déteste arriver et repartir sans connaître les gens, le projet, le lieu où tu joues. »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

« À l'époque déjà, il fallait tout faire : les affiches, les envois par la poste, on passait des heures à faire les mises sous pli. L'organisation était différente : on allait en studio, on enregistrait des maquettes. Maintenant on a de nouveaux outils, tu fais tout ça seul avec ton ordi. »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

L'émergence de nouvelles technologies favorise, il est vrai, l'autonomie des artistes à toutes les étapes de la production et de la diffusion. La dématérialisation des supports audio et « l'âge de l'accès » de la musique sur Internet (Rifkin, 2005) a engendré de profondes mutations des filières musicales, tant sur le plan artistique que technique et économique. Celles-ci s'incarnent à travers trois changements majeurs (Paris, 2022), que sont la délinéarisation de la consommation (l'individualisation et la fragmentation de l'audience sur Internet), la transformation de la prescription (marquée du poids accru des réseaux sociaux) et la globalisation de l'économie de la musique (qui joue sur les dynamiques de carrières, affaiblissant les incubateurs que constituaient les scènes locales ou nationales).

« Au départ, l'idée, c'était d'enregistrer un truc pour pouvoir distribuer un peu comme on faisait à l'ancienne et suite à un rendez-vous avec A., il m'a expliqué que maintenant, ce qu'ils voulaient, c'est le visuel. Ils veulent voir ce qui se passe en live et ils veulent pouvoir contacter rapidement et tout ça. Il faut faire une page professionnelle et au final, le CD n'est plus, mais plus du tout le centre du truc. Mais pour nous, en tant que musiciens, c'est l'aboutissement de notre création. C'est le physique de ce qu'on voulait faire et du coup, là, aujourd'hui, je suis en train de me réorienter : est ce qu'il vaut mieux que je paie un vidéaste pour enregistrer mes musiques (parce que c'est à peu près le même budget que les maquettes) ? Et au final, il y a un visuel et j'aurai le même résultat. Donc si ça se fait, aujourd'hui... On a l'impression que le métier, le métier de la musique, c'était vraiment arriver au CD. Puis maintenant, je me rends compte qu'en fait, le CD, plus vraiment. Le Graal, c'est le live et puis la vidéo pour les réseaux. »

(Anthony, 36 ans, chanteur et guitariste, pro, pop-rock)

« Mon seul objectif, dans l'idée d'enregistrer, c'est de pouvoir démarcher pour pouvoir dire : "Je suis capable de faire des trucs cools". Peut-être qu'un jour, ça me rapportera un peu d'argent, mais je ne compte pas du tout dessus. Ou peut-être, si, en mode cassettes, vinyles, parce que c'est entre un CD et le merch, c'est vraiment entre les deux. Mais sinon, c'est surtout pour être présente sur les réseaux, sur Internet. »

(Louise, 33 ans, chanteuse et multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

L'enregistrement est désormais subordonné à des fins promotionnelles et les artistes interrogés font preuve d'une intense activité communicationnelle en ligne, que ce soit sur les plateformes d'écoute (YouTube, Soundcloud...) ou sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram...). « Auparavant, les labels devaient faire des choix et les défendre. Aujourd'hui, la tendance majeure est de signer des artistes qui génèrent déjà une audience. (...) [Les] artistes, pour être en mesure d'engendrer une audience "organique", doivent disposer ou s'entourer de compétences en marketing, ou être insérés dans des réseaux. » (Paris, 2022)

« Les réseaux sociaux, c'est devenu incontournable. Même les artistes qui sont contre le font faire par quelqu'un d'autre. »

(Aurélié, 35 ans, guitariste et claviériste, pro, pop-rock)

« Tu veux être programmée dans des endroits un peu cools, le premier truc qu'ils vont faire, c'est aller regarder sur les réseaux : ton nombre de followers, ton nombre de clics, de likes, le nombre de vues sur tes vidéos, le nombre de partages... »

(Louise, 33 ans, chanteuse et multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

La maîtrise des méthodes, techniques et outils du webmarketing apparaît, dans de nombreuses esthétiques, comme une ressource incontournable pour accéder à la scène et aux revenus qu'elle procure. « L'ouverture apportée par Internet s'accompagne aussi, de manière sourde, d'une forme de fermeture aux artistes qui n'auraient pas les moyens de se faire connaître par eux-mêmes » (Paris, 2022). Par moyens, il faut entendre les moyens de production nécessaires pour réaliser des supports promotionnels d'une qualité suffisante, mais aussi les connaissances et les repères permettant d'appréhender les attentes des auditeur·rices et des prescripteur·rices.

« Karine : C'est hyper important, maintenant, d'avoir une vidéo. Au moins des extraits.

Martin : Après, faut avoir une vidéo. Après, faut avoir une chaîne... C'est difficile à organiser.

Camille : Moi, j'ai fait un clip.

Francis : Nous, on fait des clips. (...) En fait, ce qu'il faut, c'est de la promotion. La promotion, alors tu as ceux qui vont regarder le clip, c'est avant tout des programmeurs. C'est ça qu'il faut se dire quand on a cette démarche-là : c'est de cibler les programmeurs. (...) L'image, elle est pas terrible, mais c'est pas grave. Lui, s'il veut te programmer, il aura déjà ça. Tu mets ça sur YouTube, en diffusion publique ou privée, tu destines : c'est la base. Après, faire des clips, c'est un budget, c'est du temps, faut que ça vaille le coup, quoi.

Thierry : Mouais, à mon avis, si les finances ou le manque de réseau amènent à faire un choix, je pense qu'il vaut mieux faire une bonne captation live. Moi, des clips, personnellement, j'en regarde parce que ça donne un univers, ça donne quelque chose. Mais si j'ai pas de captation live... Enfin, je regarde quasiment que ça, c'est : qu'est-ce que ça donne sur scène ? Enfin, c'est quasiment que ça, c'est plus important qu'un clip. Le clip, en fait, il est important pour faire la date après, pour faire la promo du groupe. Si le groupe a un clip, tu sais que tu as plus de chances de faire venir du monde. Par contre, pour sélectionner le truc, moi, je préfère voir du live. (...)

Francis : Un bon teaser live ! En plus, le teaser, tu peux être à une minute vingt, ça suffit. (...)

Karine (à Thierry) : Est-ce que tu as le temps de tout regarder ?

Thierry : Non, non. (...) J'ai presque honte de répondre. (...) Très franchement, un teaser, pour moi, il y a un côté commerçant là-dedans. Alors je préfère voir, très franchement, un truc un peu naturel. Après, je vais regarder. Si ça m'intéresse, je vais regarder beaucoup. Si ça m'intéresse pas, ça peut être arrêté au bout de dix secondes.

Camille : Ah putain, dur !... »

(échange entre Karine, Martin, Camille, Francis, musicien·nes pro, pop-rock et Thierry, programmeur)

La démocratisation de la visibilité sur Internet profite certes à quelques musicien·nes inconnus, mais la distribution de la notoriété et de la popularité sur les plateformes et les réseaux sociaux reste massivement concentrée sur une centaine d'artistes déjà très visibles. Par conséquent, « le coût de [l']activité promotionnelle sur les plateformes n'est pas le même pour des artistes déjà très populaires et visibles, dont les

activités de communication et de gestion de la réputation en ligne sont largement prises en charge par les maisons de disques (...), que pour des artistes moins populaires qui assurent eux-mêmes leur autopromotion sur les plates-formes. Sous cette hypothèse, il semble que les efforts d'autopromotion soient plus forts pour les artistes les moins connus » (Bastard, Bourreau, Maillard & al., 2012, p. 33). Le constat est identique pour les esthétiques les plus confidentielles, qui peinent à dégager une audience en ligne suffisante pour attirer l'attention des programmeur·rices et des tourneur·ses. En d'autres termes, le temps passé sur les plateformes par les musicien·nes-producteur·rices est disproportionné au regard des retombées qu'ils en retirent.

« Mais les réseaux, c'est aussi de l'esclavage, il faut tout le temps poster de nouvelles choses, si tu ne postes pas, tu n'es pas présent et si tu n'es pas présent, tu n'existes plus, on t'oublie. » (Léo, 25 ans, MAO et chanteur, pro, pop-rock)

« C'est incontournable, mais c'est un biais. Ça offre de la visibilité à tout le monde, mais au prix de quelle concurrence ? Même avec 100 000 vues, dans certaines esthétiques, les réseaux sociaux apportent zéro retombée sur le projet... »

(Benjamin, 31 ans, guitariste et chanteur, non pro, pop-rock)

« C'est une fuite en avant, il faut toujours publier des choses. (...) C'est compliqué pour les musiques sans texte. Le monde de la musique n'est pas adapté à la techno et à l'électro. Ce qui se vend, c'est la musique urbaine, la variété, avec des textes en français. Le système nous considère comme des saltimbanques. »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

L'accompagnement, un levier du parcours en musique

Qu'il s'agisse de polyactivité, de pluriactivité ou d'autoproduction, la recherche d'un équilibre entre des activités différentes, voire divergentes, est une préoccupation constante des musicien·nes interrogés. Leur démultiplication doit impérativement être circonscrite au mieux, afin de préserver du temps et de l'énergie pour la création et/ou l'interprétariat.

« Ces gars-là, ils ont eu des vies de musicien, mais il y a un moment où tous les jours, toutes les nuits, en train de jouer, ne pas voir la lumière du jour, les musiciens n'en peuvent plus. Ils sont intermittents, puis pros, et ils font du baloche, ou ils font du camping, ou ils font du bar. Et puis quoi ? Au final, le musicien, l'artiste, je parle de l'artiste, ce n'est pas le musicien, c'est l'artiste : il n'existe pas beaucoup. On a un technicien de la musique qui joue de tout et qui est capable d'accompagner n'importe qui. Mais en tant qu'artiste, qu'est-ce qu'ils créent vraiment, ces gens-là ? Il y a un choix qu'ils ont fait. Ils ont jeté l'éponge un jour. Un jour, ils ont abandonné. »

(Laurent, 52 ans, guitariste, non pro, pop-rock)

Comme l'énonce Jérémie Sinigaglia, « le régime temporel du travail des musiciens se caractérise par un temps de travail important mais irrégulier, ainsi que par une multitude de tâches en concurrence générant un sentiment d'urgence relativement partagé. Cette concurrence des temps résulte pour partie du poids grandissant des contraintes administratives et gestionnaires que subissent les artistes (...) : "course aux cachets" pour l'accès et le maintien des droits à l'assurance chômage au titre de l'intermittence, généralisation du financement par projet de la création et de la diffusion artistiques, incitation croissante au financement croisé (nécessité de trouver plusieurs "partenaires") qui induit un surtravail administratif. » (Sinigaglia, 2021, pp. 67-68)

« Je suis allé creuser, DRAC, SACEM, pour justement subventionner l'atelier d'écriture, parce qu'on en a plein, de petits embryons de chansons, dont

on voudrait laisser une trace, faire un concert. C'est trop de boulot pour moi. Et je dis aux gens qui viennent à l'atelier : "Il faut trouver un appui financier". (...) On a créé une petite asso à M. où il y a une scène ouverte, il y a des cours, il y a d'autres trucs et on va essayer de devenir un espace de vie sociale CAF. Et ensuite, on m'a dit qu'une fois que la CAF te soutient, tu peux aller voir la DRAC pour des trucs. Mais bon. Je me disperse déjà dans plein de trucs. Chaque dossier de sub, c'est... »

(Mike, 49 ans, chanteur multi-instrumentiste, pro, pop-rock)

Cependant, contrairement à la diversification pluriactive, le travail chronophage de développement de projet conduit par les artistes-producteur·rices est invisible et réalisé le plus souvent sans aucune contrepartie ni valorisation financière.

« Camille : Donc en fait, si tu veux que ta musique fonctionne, faut être sur tous les fronts, quoi, donc ça demande énormément, surtout si tu es seule. Ça demande énormément d'énergie, de temps de disponibilité, d'avoir... »

Karine : Ah, c'est du boulot à plus que plein temps, hein ! »

(Echange entre Camille, 38 ans, chanteuse et multi-instrumentiste, pro, pop-rock et Karine, 50 ans, guitariste et saxophoniste, pro, pop-rock)

« C'est pour ça qu'en fait, tu es au four et au moulin, que tu fais la musique, que tu composes, que tu écris, c'est hyper chronophage. Si en plus, il faut que tu passes ton temps à faire le ver au téléphone, à dire : "Ah ! mais c'est super bien ce que je fais ! Je suis le meilleur !", mais c'est... Donc derrière, je pense que c'est une des problématiques aujourd'hui. »

(Francis, 54 ans, guitariste et multi-instrumentiste, non pro, pop-rock)

« Tout ce qu'on fait autour, les disques, le booking, je me paye zéro, c'est juste, je le fais. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

Les pressions gestionnaires et entrepreneuriales sur les artistes restent impensées dans de nombreux milieux musicaux. La logique d'outillage, qui prévaut parfois dans les pratiques d'accompagnement à la professionnalisation, permet certes aux musicien·nes de monter en compétences. Mais elle entretient aussi l'injonction à l'autonomie qui

leur est faite, sans tenir compte de la charge de travail qu'elle entraîne, de son impact effectif sur un marché de la création musicale passablement concentré, codifié et concurrentiel, et des passages de l'illusion à la désillusion qu'elle génère et qui peuvent s'avérer délétères pour la santé mentale des artistes qui y sont exposés (Boutinet, 2012).

Dans ce contexte, la stabilisation du parcours des artistes-producteur·rices réside moins dans le développement *in extenso* de leur autonomie (pour ne pas dire de leur isolement) que dans la considération des relations d'interdépendance et de coopération qui organisent les mondes de l'art, mobilisant aux côtés des artistes des intermédiaires qui produisent et diffusent les œuvres, des critiques et des financeurs qui les soutiennent ou les censurent, des publics qui les apprécient ou les rejettent (Becker, 1992) 46 % des musicien·nes de profession et 37 % des musicien·nes d'autres professions bénéficient ainsi de partenariats significatifs dans leur parcours, notamment sous la forme de subventions (16 %) et du soutien de structures culturelles (16 % également), dont on a déjà souligné le rôle dans l'intégration des artistes aux milieux professionnels.

« Moi, j'ai pris le problème à l'envers : j'ai débarqué dans le bureau d'A., voir ce qu'il faisait. Je suis resté des heures à papoter et ça nous a ouverts sur des workshops, ça nous a ouverts sur des répétitions dans les studios. Ça ouvre sur des enregistrements retravaillés. J'ai poussé la porte. J'y suis allé, à la SMAC, à V.. Je n'ai pas été à G., parce que le style était un peu plus reggae. Ce n'est pas forcément dans notre style musical et je ne vais pas trouver potentiellement mon interlocuteur en face. Du coup, j'y suis allé, j'ai pris rendez-vous avec A., j'ai marqué, je me suis posé dans son bureau, j'ai poussé pour avoir un rendez-vous qu'il avait oublié. Les workshops, ils ont été tops. Les intervenants ont toujours été tops. Ils ont fait un workshop sur comment se présenter que j'ai loupé à cause du boulot. Mais c'est un truc que j'attendais depuis six mois. Parce que ça répond enfin à cette fameuse question : qu'est-ce que j'écris, comment je me présente et comment je fais pour trouver le mec en face ? Pour moi, en tout cas, ça se passe là-haut. Après, à M., je ne connais pas. Ça crée le réseau avec les gars. »

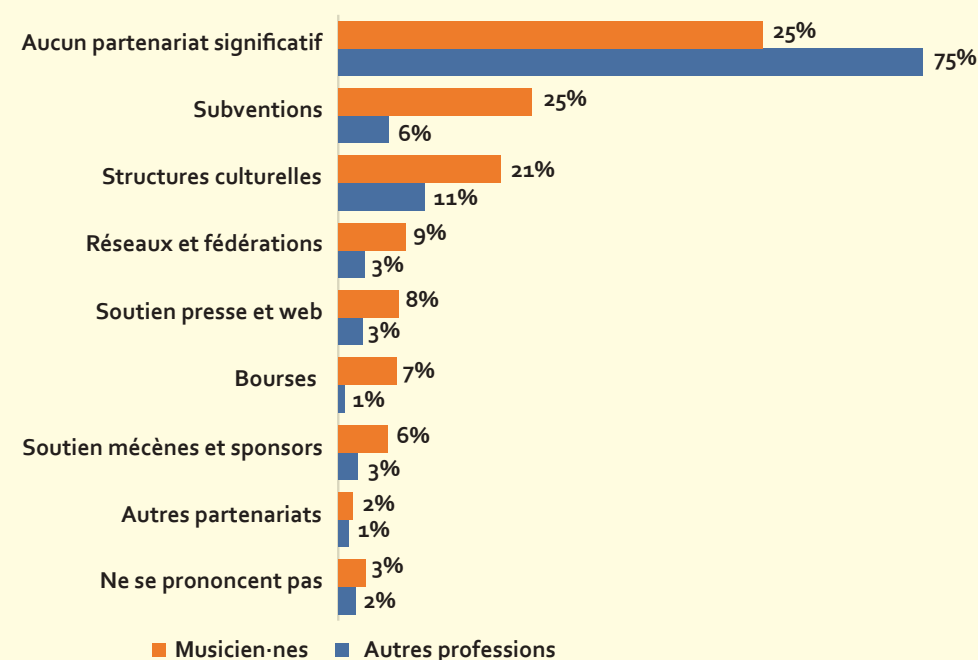
(Martin, 33 ans, chanteur compositeur, pro, pop-rock)

C'est l'idée d'un label et d'un collectif, quand tu l'as fait une fois, la deuxième fois, tu peux plus facilement, on peut mutualiser des ressources et quelqu'un qui le fait pour plusieurs groupes du même réseau. »

(Mattéo, 25 ans, guitariste, pro, pop-rock)

39 % des musicien·nes de profession et 21 % des musicien·nes d'autres professions sont accompagnés par des professionnel·les impliqués dans leur projet et leur pratique, au premier rang desquels on trouve des technicien·nes et régisseur·ses du spectacle (45 %), des chargé·es de production (38 %) et des tourneur·ses (30 %).

Partenariats significatifs des répondant·es (797) selon leur profession

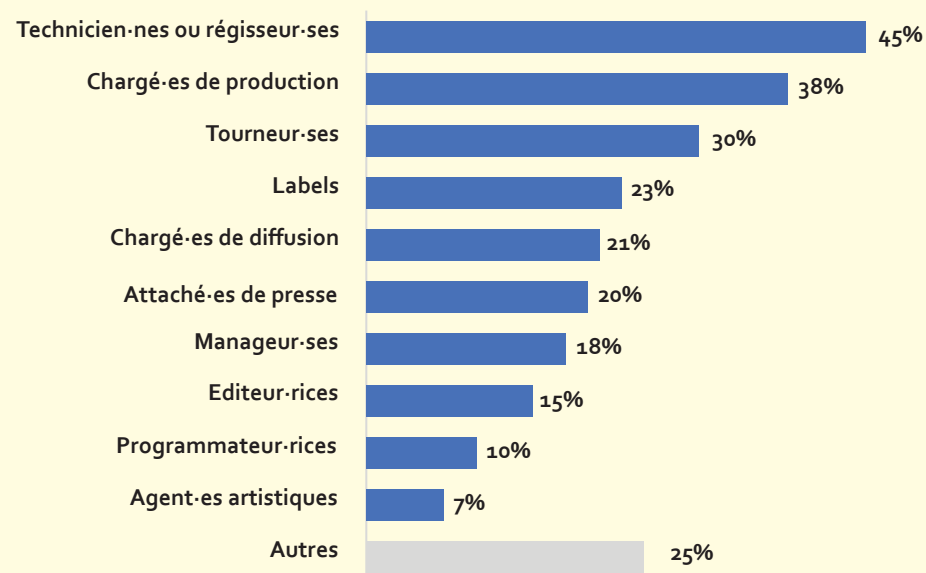


Tout au long de leur parcours, les artistes sont en effet soumis à des « *épreuves de grandeur* » (Boltanski & Thévenot, 1991), qui participent à renforcer leur visibilité et à asseoir leur notoriété sur différents « *rites d'institution* » (Bourdieu, 1982), ou rites de consécration et de légitimation de leurs productions par les milieux professionnels et les publics. L'accueil que réserve la presse spécialisée à un album peut par exemple ouvrir le réseau des acteur·rices et intermédiaires qui contribuent à faire exister une œuvre.

« *J'ai fait un premier album qui a trop bien marché. Je me suis retrouvé à la philharmonie.* »

(Ilyès, 34 ans, violoniste et violiste, pro, trad-monde)

Accompagnement des répondant·es (240) par des professionnels du secteur musical



« *A l'époque, on envoyait des cassettes par la poste. Il y a eu un premier concert à Paris qui a un peu tout déclenché, dans un bar, un journaliste des Inrocks passait par là, ça lui a plu. Il nous a mis sur une compil, ça a boosté nos contacts.* »

(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

Parfois, malgré des critiques positives, l'album n'obtient pas le succès escompté, ce qui conduit les musicien·nes à relativiser l'influence de la presse comme « *opérateur de sélection-consécration* » (Dubois, 2001).

« *Sur mon dernier album, j'ai eu de très bonnes critiques, notamment dans Télérama, mais ça n'a eu aucun impact... Ça dépend des esthétiques.* »

(Benjamin, 31 ans, guitariste et chanteur, non pro, pop-rock)

Autre levier important, les prix et tremplins garantissent l'intérêt du projet via une procédure de sélection artistique et permettent de mettre en lumière et d'introniser les artistes dans leur environnement professionnel.

« *J'ai fait le département de jazz du conservatoire où j'ai rencontré mes comparses. Avec notre formation, on fait un tremplin national de jazz, on a remporté le prix de groupe. Et moi, le prix en soliste. C'est ça qui nous a lancés.* »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

« *J'ai fait le tremplin B.. Mon flow était encore un peu flou à l'époque, mais j'ai gagné le label M. et j'ai fait les H. en 2014. A la suite des H., j'ai été approché par une boîte de production, j'ai monté un spectacle jeune public qui tourne depuis 2016. J'avais fait un premier album en autoproduction en 2016 et eux ont produit mon deuxième album en 2018.* »

(Bilal, 39 ans, chanteur, non pro, rap)

Dans l'ensemble des esthétiques qui composent les musiques actuelles, une étape est nommée quasi unanimement lors des entretiens comme décisive dans la progression du projet ou du groupe : la contractualisation avec un·e tourneur·se (ou booker·se).

« *On est devenus pros quand on a donné notre carrière aux tourneurs.* »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

« Le groupe a la chance d'avoir le booking de J. [label connu]. »

(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

« Les éditeurs, la majorité vend du rêve. Ils te mettent en référence dans un catalogue, mais ils n'ont rien à te proposer, en tout cas pas pour de l'acidcore... J'ai essayé quatre agences de booking avant de rencontrer Z. dans une soirée. Il avait une place qui se libérait, il m'a proposé de travailler avec lui. »

(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

Si les tourneur·ses s'imposent comme des intermédiaires incontournables, c'est qu'ils permettent d'accéder à des dates de concert. Dans des filières artistiques pilotées et régulées par l'aval (Henry, 2016), c'est-à-dire contrôlées par les structures de diffusion musicale, la scène reste, dans l'ensemble des esthétiques, un espace privilégié de reconnaissance et de rémunération des musicien·nes.

Bien que les artistes les évoquent isolément, ces différents intermédiaires coordonnent et articulent leurs interventions comme autant de rouages et de leviers décisifs qui décuplent les potentialités du parcours.

« Après la fac, j'ai fait un petit buzz avec un premier son. Derrière, ça m'a permis de monter une boîte de prod avec des proches et de choisir un tourneur. »

(Léo, 25 ans, MAO et chanteur, pro, pop-rock)

« Petit à petit, j'ai été invitée à mixer dans d'autres soirées, j'ai gravi les échelons de la célébrité locale, jusqu'à faire les premières parties de L., d'A [DJ internationalement connus]... J'ai déménagé à Paris et j'ai été contactée par un label lyonnais pour faire un EP, qui a eu une bonne presse, spécialisée électro. J'ai été repérée par un tourneur, une filiale de C., qui m'a poussée. Ça a été l'étape la plus importante, ça a tout changé. En 2019, j'ai gagné le deuxième prix en catégorie électro au P.. Je ne pourrais plus maintenant car la catégorie a été fusionnée avec la pop. Cela m'a apporté un élargissement de mon réseau, un accès aux salles de concert. Dernièrement, j'ai monté mon propre label. C'est moi qui gère les réseaux sociaux. »

(Justine, DJing, 30 ans, pro, électro)

Un phénomène d'évaporation des effectifs professionnels

Le parcours des musicien·nes de profession, et notamment des intermittent·es, est pris en tenaille entre engagement total dans la musique et dispersion de leurs compétences, entre injonction à l'autonomie et emprise temporelle d'une diversité d'activités, entre passion pour la musique et instabilité économique.

« Je me sens trop chanceuse d'être intermittente. Mais est-ce que c'est ma priorité de le rester ? Est-ce qu'il faut rebasculer de modèle ? Je n'ai pas envie de passer ma vie en tournée comme avant. Ni de faire de la pub. Ça complique beaucoup les choses. »

(Aurélien, 35 ans, guitariste et claviériste, pro, pop-rock)

« Quand on est intermittent, on a peur de devenir dépendant du statut. En ce moment, je me demande si la musique ne devrait pas rester en dehors de mes salaires. »

(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

Cette tension est intrinsèque aux métiers passion (Leroux & Lorient, 2015). Fondés sur l'expérience du plaisir, moteur par excellence de l'engagement subjectif, les métiers passion s'assortissent d'une promesse fondamentale de sens et d'épanouissement au travail. Dans la musique, et plus largement dans les mondes de l'art, cet horizon émancipatoire se heurte pourtant à la dure réalité des conditions de travail, d'emploi et de vie que la grande majorité des professionnel·les sont contraints d'accepter en son nom : isolement des travailleur·ses, incertitudes inhérentes au fonctionnement par projets, écarts entre rétribution et contribution, travail tardif et itinérant... En 2004, Philippe Coulangeon évoquait déjà, à propos des musicien·nes de jazz, l'intégration incertaine de leur situation, qui repose « sur l'articulation d'une forte valorisation des satisfactions éprouvées dans le travail, en compensation de l'instabilité des conditions d'emploi. Les vertus de l'instabilité

sont cependant d'autant plus mises en avant par les musiciens qu'elles contrastent avec les connotations négatives qui s'attachent à l'emploi permanent, et que la mobilité (...) apparaît comme la condition même de réalisation de soi dans le travail. » (p. 87) En évitant à l'activité de « tomber dans la routine » (Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique), l'incertitude préserve l'idéal de la liberté créatrice (Menger, 1989), mais elle est aussi absence de revenus garantis et de situations de travail pourvoyeuses de gratifications non monétaires (épanouissement, reconnaissance...). Elle implique donc d'être compensée par une attention et une disponibilité permanentes aux opportunités d'emploi et par le maintien d'une exigence de performance continue.

« Je suis content que l'intermittence existe, mais je ne me laisse jamais aller. »
(Christophe, 52 ans, batteur, pro, pop-rock)

« Le plus dur, c'est l'instabilité, c'est de ne jamais pouvoir se laisser aller. »
(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

« Il faut toujours être au top. Fatiguée ou pas, malade ou pas, il n'y a pas de relâchement possible. »
(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Ce qui est difficile, c'est la pression économique sur l'organisation. Si je suis sur un autre projet et que je dis non à une date, c'est un non pour tout le groupe, les autres ne joueront pas non plus et au bout d'un moment, si on refuse trop, la bookeuse n'a plus envie... »
(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

Le registre de la passion, en tant que « dépendance librement consentie dont [les personnes] assument les conséquences, car elle est associée au plaisir et vécue comme une condition de leur accomplissement personnel » (Donnat, 2009, p. 84) continue néanmoins d'organiser les discours, les valeurs et les normes en usage dans le métier de musicien·ne. En ce sens, la passion conduit à minimiser, voire empêche d'élaborer les conditions de travail dans leur dimension matérielle, organisationnelle, économique et sociale, et de penser les rapports

de pouvoir, ainsi que les inégalités d'accès ou de position (de réussite) dans les mondes de l'art (Bayer & Offroy, 2006). Comme l'indiquent Flora Bajard et Marc Perrenoud (2013), les artistes doivent mobiliser des « dispositions ascétiques (goût de l'effort et de l'auto-discipline) » (p. 113), ainsi qu'une inclination pour des modes de vie atypiques, afin de se maintenir dans les mondes de l'art et établir malgré tout un rapport plutôt heureux au travail.

« On faisait des petits boulots, le RSA, on tournait dans des squats, on trouvait des alternatives... »
(Anna, 41 ans, synthétiseurs, pro, pop-rock)

« Je suis intermittent depuis un an, mais je ne paie pas de loyer, je vis dans un squat. Ça implique des mobilisations, une vie solidaire dans un collectif. »
(Léo, 25 ans, MAO et chanteur, pro, pop-rock)

« Je squatte, je touche le RSA. Je vis de récupérations légales et illégales : fruits, légumes, immeubles... C'est un autre moyen de bousculer les institutions. On partage un studio aménagé dans une cave, avec des potes, c'est un vieux collectif. »
(Erwan, 25 ans, MAO, pro, électro)

Mais ces stratégies de contournement, si elles sont efficaces et constituent des expériences de vie puissantes et indissociables des contre-cultures qui les portent (Hebdige, 2008), semblent décliner avec l'avancée en âge. « En prenant note de l'inégale répartition des dispositions nécessaires à l'épanouissement dans ces espaces-là, on comprend combien la frontière est ténue entre l'émancipation et l'aliénation, entre la rétribution et le déclassement ou la marginalisation pour les "perdants" de ce jeu social ; combien également sont ambivalentes les notions d'autonomie, d'indépendance, de réalisation de soi » (Bajard & Perrenoud, 2013, p. 114). Les récits des professionnel·les interrogés sont à ce titre édifiants quant aux renoncements et aux implications matérielles et affectives qu'entraîne, pour certain·es, l'effort de « *perdurer dans l'activité "envers et contre tout"* » (Buscatto, 2015, p. 29).

« En sortant [de trois ans de formation professionnelle], je me suis enfermé dans un cabanon pour travailler la percu. Ça a duré trois ans. Quand je suis sorti du cabanon, il n’y avait plus personne. Ma femme était partie, mes enfants aussi. Donc je me suis dit, là, j’ai atteint le point de non-retour, donc je ferai ça quoi qu’il en coûte. (...) Notre guitariste, pour des raisons bizarres, est allé s’installer dans le Gers (...), on a essayé de le remplacer et on n’a pas pu. On n’a pas trouvé. Ça marchait tous les trois, pas avec quelqu’un d’autre, voilà. Donc j’ai insisté dans la musique, j’ai insisté, insisté. Et j’ai fini par me clochardiser. Je suis remonté à M. chez ma mère, où là, j’ai rencontré les studios R.. (...) Ce métier-là, la dureté de ce métier, je peux l’encaisser que parce que c’est mes créations, parce que j’ai l’impression d’être créatif. C’est ça qui me plaît. Faire la musique des autres, je crois que je n’y arrive pas. Je n’ai pas le talent pour le faire. »

(Régis, 52 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

L’incertitude pèse d’autant plus lourd que « l’intensité de l’engagement varie en fonction des contraintes associées aux différentes phases du cycle de vie : études, vie active, conjugalité, parentalité, départ des enfants, retraite... » (Donnat, 2009, p. 85)

« Le secteur de la musique est vraiment une activité qui demande de faire des concerts, de voyager, des nuits. C’est du matos, c’est du montage, du démontage. Et à 20 ans, c’est drôle, à 50 ans, ça l’est un petit peu moins. (...) Moi, je n’ai plus d’ambition d’enregistrement, parce que c’est un investissement trop lourd quand on a une vie de famille, ça demande vraiment du temps et de l’énergie. (...) Donc je n’ai plus trop d’énergie, je préfère m’amuser, faire des petits concerts. »

(Laurent, 52 ans, guitariste, non pro, pop-rock)

« À 30 ans, j’en avais un peu marre de galérer, puis de recommencer. Toujours les mêmes labels qui sortent des trucs, les mêmes gens, les mêmes salles, refaire les mêmes concerts. C’était chouette, mais ça tournait en rond. (...) Mais je suis toujours nostalgique de ces années où on faisait la fête. Maintenant, je suis papa, je ne peux plus. »

(Clément, 37 ans, percussionniste, pro, pop-rock)

« Les choses qu’on met en place, ça ne fait pas effet boule de neige, ce n’est pas aussi simple. C’est stressant, cette instabilité, car je vieillis, j’ai un enfant. Je travaille beaucoup et je passe aussi beaucoup de temps avec ma fille. Et puis avec mon handicap, pour pouvoir m’occuper d’elle, la porter, j’ai dû faire beaucoup d’heures de rééducation. »

(Bilal, 39 ans, chanteur, non pro, rap)

Au vu des entretiens collectifs, l’incertitude structurelle du métier s’avère particulièrement problématique à deux moments clés du parcours de vie des musicien·nes : la parentalité d’une part, et la fin du parcours professionnel d’autre part. La disponibilité requise par la vie de famille, autant citée par les femmes que par les hommes, concorde difficilement avec le rythme de travail ordinaire des musicien·nes (horaires décalés, déplacements de longue durée...).

« Depuis le confinement, les déplacements, c’est encore plus pesant : tout organiser pour une date, laisser la famille... »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Je me suis occupé de mes enfants pendant le confinement, ma femme a continué à travailler. J’ai mis ma vie musicale entre parenthèses. Maintenant, j’ai du mal à me remettre à créer. »

(Arnaud, 40 ans, batteur, pro, jazz-impro)

C’est alors sur le conjoint ou sur la conjointe que se reporte la responsabilité d’apporter la stabilité économique et organisationnelle attendue.

« Heureusement, mon mari est compréhensif. Il est titulaire dans un orchestre, ça apporte quand même une stabilité familiale et financière. »

(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Les tournées sont annoncées un an ou deux à l’avance, on sait quand on va partir. Et puis ma femme est instit, ça aide. »

(Pierre, 44 ans, tromboniste, pro, classique)

Ces difficultés sont redoublées par des effets de genre, qui renvoient les pères et mères à des rôles sociaux assignés et normatifs. Pour les musiciens, la précarité du métier s'ajuste mal au modèle de l'homme soutien de famille, à la fois reproducteur, protecteur et pourvoyeur (Dulac, 2001).

« Un parcours prend du temps à se construire. Il y a une pression quand la famille advient. L'incertitude devient angoissante. J'ai failli vendre ma maison, à cette époque, on achetait tout en top budget. Les enfants demandaient : et ça, c'est top budget ? » (Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

« Ça m'a pris environ dix ans pour pouvoir affirmer que je faisais ce que j'avais envie et pas ce que l'on attendait de moi. J'ai fait de la musique majoritairement "alimentaire" pour pouvoir assurer ma paternité avec mon salaire, et répondre aux pressions familiales. »

(Stéphane, 43 ans, hautboïste, pro, trad-monde)

Du côté des musiciennes, la charge mentale et les tâches domestiques s'appesantissent avec la maternité, sans qu'elles puissent s'en décharger sur leur conjoint de manière à « *organiser leur espace de création* » (Mortaigne, 2019, p. 9), contrairement à leurs homologues masculins.

« Après ma grossesse, j'ai eu un gros passage à vide. C'était vraiment dur de me remettre en route, avec une charge mentale très lourde, comme on dit maintenant, mon compagnon musicien qui tourne beaucoup. Pour moi, partir en tournée, c'était l'enfer à organiser. Ça a beaucoup changé, il y a plus de solidarité, des organisations nouvelles, je suis admirative. Mais avant, c'était violent ! Il fallait te démerder toute seule. »

(Nathalie, 48 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

Dans un univers régi par des valeurs d'innovation et de créativité, la reconnaissance des pairs et des publics repose sur des jugements comparatifs et volatiles, tributaires des effets de mode et des jeux d'acteur·rices propres aux différents écosystèmes musicaux. Des réputations positives peuvent rapidement s'affaiblir ou s'anéantir, des artistes repérés disparaître au profit de musicien·nes « de plus en plus

formés » (Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique) et en constante augmentation sur un marché de l'emploi caractérisé par la fragmentation des engagements et le turn-over des travailleur·ses (Pôle emploi, 2020). La « pression à la performance » (Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro) entrave jusqu'aux perspectives de grossesse des femmes.

« À 32 ans, je me pose la question des enfants. Ce qui m'angoisse, c'est la disparition des chanteuses qui font des carrières fulgurantes, arrêtées en plein vol par la grossesse. On subit une grosse pression à la performance... »

(Flavie, 32 ans, chanteuse, pro, jazz-impro)

« J'ai 31 ans. La grossesse, j'y pense, mais la problématique, c'est par rapport à mes engagements, à mes différents projets, il y a des choses qui sont lancées sur plusieurs mois, et aussi par rapport à mon statut [d'intermittente]. »

(Ingrid, 30 ans, chanteuse, pro, rap)

De plus, contrairement à d'autres mondes professionnels, la réalisation des carrières en musique n'épouse pas une norme de trajectoire ascendante. Autrement dit, les parcours actualisent inégalement au fil du temps les ressources acquises (qualifications, expérience, réseau, notoriété, capacité de transmission...), ainsi que les avantages monétaires et non monétaires habituellement liés à l'âge et à l'ancienneté.

« C'est un métier où l'ancienneté n'existe pas. Tu es payé pareil à 20 ans et à 80 ans ! C'est une lutte vis-à-vis des institutions pour ne pas accepter des tarifs dérisoires. »

(Claude, 70 ans, pianiste compositeur, pro, jazz-impro)

La lutte pour la reconnaissance économique, mais aussi symbolique, du caractère novateur et original des productions artistiques appelle un renouvellement permanent des formes, mais aussi des artistes, excluant les plus âgées du marché de l'emploi.

« Étant une femme, la vie de famille m'a obligée à privilégier l'enseignement musical au détriment des concerts. Je le regrette parfois mais avec le recul, j'aurais eu des difficultés à maintenir une activité salariale décente car les concerts se raréfient avec l'âge et la crise économique. »

(Sandrine, 58 ans, flûtiste à bec et altiste, pro, classique)

« Un parcours incertain, hasardeux, injuste parfois, chanceux souvent, décroissant dès mes 50 ans. »

(Bernard, 64 ans, percussionniste, pro, jazz-impro)

« Mon parcours ? Plutôt continu et stable jusqu'à présent. Mais à 58 ans, après 34 ans d'intermittence, tout devient plus difficile : obtenir des auditions, faire dans l'année les 43 cachets nécessaires à la reconduction des droits à indemnisation... La concurrence devient très rude après 55 ans, et l'expérience est parfois considérée comme une source potentielle de difficultés par certains employeurs, qui préfèrent de jeunes chanteurs plus malléables... »

(Bruno, 58 ans, chanteur, pro, classique)

De surcroît, chez les interprètes, l'expérience peut être vue comme une menace sur l'autorité artistique du·de la cheffe ou leader·se du groupe. L'âge s'avère ainsi un vecteur de discrimination, notamment pour les chanteurs et plus encore pour les chanteuses, qui subissent de plein fouet la survalorisation jeuniste des corps et des voix d'apparence juvénile, en particulier dans les musiques classiques et lyriques.

« Être intermittent, c'est apporter ses preuves à tout moment. J'ai encore sept ans devant moi, mais après, la voix décline... »

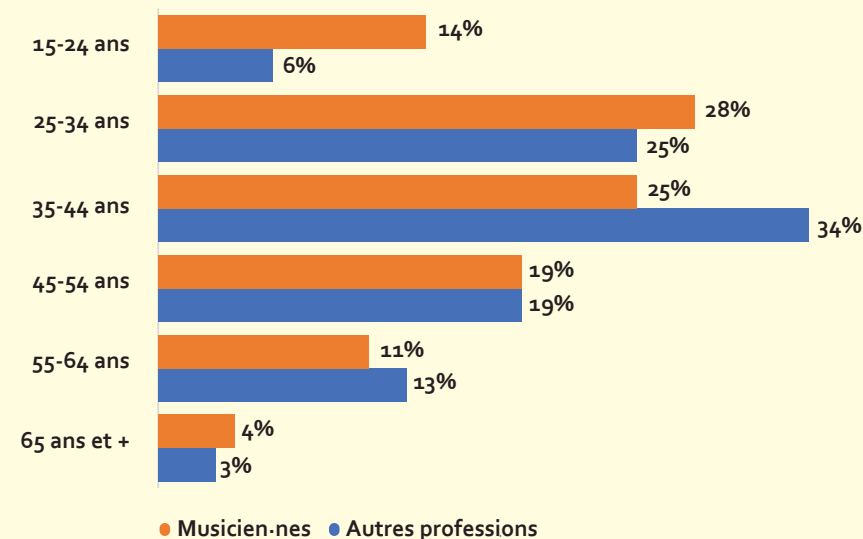
(Marie, 47 ans, chanteuse, pro, classique)

« Il est de plus en plus difficile de pratiquer la musique en concert avec l'âge. Ce secteur subit de plein fouet un jeunisme exacerbé même dans la musique classique (énormément dans les ensembles de musique ancienne) »

(Sandrine, 58 ans, flûtiste à bec et altiste, pro, classique)

Force est de constater que le taux de professionnalisation diminue au fur et à mesure de l'avancée en âge, découvrant un phénomène d'évaporation des effectifs professionnels. Il est au plus haut chez les jeunes adultes, la part de musicien·nes de profession atteignant son maximum dans la tranche des 25-34 ans (28 %). Après 35 ans, la proportion de musicien·nes professionnels diminue progressivement en comparaison de celle des musicien·nes d'autres professions. Sur un « marché de l'emploi saturé, concurrentiel et fragile » (Buscatto, 2004, p. 47), l'installation dans un statut professionnel n'est jamais acquise.

Statut des musicien·nes (766) par tranches d'âge



EN RÉSUMÉ...

Les musicien·nes de profession sont majoritaires parmi les personnes interrogées (55 %). 48 % d'entre eux seulement sont intermittents. Le nombre limité de lieux de diffusion musicale et la pratique répandue du travail non déclaré, notamment dans les musiques populaires et actuelles, maintiennent de nombreux musicien·nes à l'écart de l'indemnisation par l'assurance chômage des intermittent·es. La frontière entre amateurisme et professionnalisme s'avère floue pour les musicien·nes eux-mêmes. On relève deux stratégies principales d'engagement total dans la musique : la polyactivité, qui consiste à rechercher ses moyens de subsistance grâce à une activité parallèle non musicale, et la pluriactivité, qui vise à diversifier ses revenus sur une gamme d'activités internes ou externes liées à la musique : enseignement, action culturelle, technique... La plus ou moins grande proximité de ces activités avec le cœur de métier musical dépend fortement du genre et des qualifications des musicien·nes, mais aussi de leur notoriété, de leur expérience, de leur âge, de leurs esthétiques de prédilection et de leur lieu de résidence.

La sécurisation des parcours individuels des interprètes dépend de la renommée de l'ensemble où ils jouent et de la réputation de leurs pairs. Les artistes-producteur·rices, engagés dans un projet de création personnel, doivent quant à eux maî-

triser une diversité de compétences techniques, administratives et promotionnelles, le plus souvent invisibilisées et réalisées sans contrepartie financière. Dans ce contexte, la stabilisation de leurs parcours dépend du soutien d'intermédiaires du secteur musical, susceptibles de favoriser leur accès à la scène et aux milieux professionnels : technicien·nes, producteur·rices, tourneur·ses, mais aussi structures et réseaux culturels, dispositifs d'accompagnement, bourses et tremplins.

Dans l'ensemble, les parcours des musicien·nes de profession demeurent instables et précaires. L'incertitude structurelle du métier induit une fragilité économique et une pression à la performance qui s'avèrent difficiles à tenir sur le long terme et sont particulièrement problématiques à deux moments clés du parcours de vie : la parentalité et la fin du parcours professionnel. Aux prises avec les assignations de genre, la parentalité présente des risques accrus de fragilisation des parcours des hommes et, plus encore, des femmes. La réalisation des carrières n'épousant pas une norme de trajectoire ascendante, la fin de carrière ne concède pas les avantages habituellement liés à l'avancée en âge dans un milieu professionnel empreint de valeurs d'innovation et de jeunisme. Ces difficultés se traduisent par un phénomène d'évaporation des effectifs professionnels passé l'âge de 34 ans.

Conclusion

Ce travail d'observation collective, mené sur cinq années, confirme une grande diversité de pratiques chez les musicien·nes, recouvrant des réalités hétérogènes en termes d'aspirations, de niveau de vie, de conditions de pratique, d'activités, d'écosystèmes esthétiques et de stabilité professionnelle.

Si cette pluralité de parcours reflète évidemment la singularité irréductible des individus qui se consacrent à la musique, l'enquête atteste de l'incidence du genre et de l'âge sur la pratique, professionnelle notamment, et permet une perception plus fine de l'intrication des décisions personnelles, des temporalités et des structures sociales et institutionnelles (origine familiale, instances **éducatives**, qualifications, lieu de résidence...), qui orientent les choix (d'instruments, de terrains esthétiques, de formes d'apprentissages, de rencontres...), lesquels conditionnent à leur tour autant d'opportunités que d'obstacles.

Le recours des musicien·nes à la polyactivité et à la pluriactivité, contrainte ou revendiquée, alimentaire ou tournée vers l'autoproduction, indique une richesse de savoir-faire autant qu'une manière d'envisager sa pratique artistique dans une cohérence vocationnelle. Ces ressources sont cependant encore mal identifiées et mériteraient d'être mises en relation avec le faible recours à la formation professionnelle continue. De plus, les tensions temporelles et gestionnaires qui s'exercent sur les musicien·nes sont peu prises en compte par des politiques publiques essentiellement construites sur des catégories esthétiques (musiques classiques et contemporaines vs musiques populaires et actuelles), de « terrains de pratiques » (professionnel vs amateur) ou de nature d'activités (pratique instrumentale, composition, enseignement, médiation...).

L'écart entre ambitions et opportunités est d'autant plus ambivalent que la passion pour la pratique musicale masque les inégalités qui émaillent les parcours et se traduit par un engagement total dans une activité instable et peu rémunérée (malgré un haut degré de qualification général) qui, au-delà des enjeux professionnels, répond à un idéal d'épanouissement personnel, de participation à la société et d'exercice de la libre expression.

In fine, l'étude touche en creux le sujet bien plus vaste de la place sociale et symbolique réservée aux musicien·nes en France, soumis à de multiples épreuves de mise en concurrence par l'industrie, les institutions publiques et les initiatives privées et associatives locales quant à la diffusion de leurs œuvres, qui les privent de moyens de subsistance lorsqu'il s'agit d'en faire un métier, et, plus fondamentalement, de possibilités de rencontres avec des publics.



Bibliographie

BAJARD, Flora et PERRENOUD, Marc. Ça n'a pas de prix. Diversité des modes de rétribution du travail des artisans d'art. *Sociétés contemporaines*, no 91(3), pp. 93-116.

BASTARD, Irène, BOURREAU, Marc, MAILLARD, Sisley et al. De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet, *Réseaux*, 2012/5 (n° 175), pp. 19-42

BAYER, Véronique, OFFROY, Cécile. *Le déni en jeu. Souffrance au travail dans le milieu du théâtre*, mémoire de M2, Université de Metz, 2006, 121 p.

BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*, Flammarion, 2010 [1992], 384 p.

BENTOUDJA, Laïla, ROSA, Serena, SCHIANCHI, Hugo. Un recours plus fréquent à la formation en 2022 pour les personnes en emploi et les plus diplômées. *Insee Première*, no 1994, 2024, 4 p.

BESSIN, Marc. Parcours de vie et temporalités biographiques : quelques éléments de problématique. *Informations sociales*, 2009/6 n° 156, pp.12-21.

BOLTANSKI, Luc, THEVENOT, Laurent. De la justification. Les économies de la grandeur, Gallimard, NRF Essais, 1991, 496 p.

BOURDIEU, Pierre. Les rites comme actes d'institution, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, pp. 58-63.

BOUTINET, Jean-Pierre. *Anthropologie du projet*. Paris, Presses Universitaires de France. *Quadrige*, 2012, 494 p.

BUCH, Esteban. Le duo de la musique savante et de la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun. Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud, *Théories ordinaires*, Editions de l'EHESS, 2013, pp.43-62.

BUSCATTO, Marie. De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz. *Sociologie de l'Art*, 2004/3, pp. 35-56.

BUSCATTO, Marie. Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz. *Travail, genre et sociétés*, vol. 19, no. 1, 2008, pp. 87-108

BUSCATTO, Marie. Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? Marc Lorient éd., *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Érés, 2015, pp. 29-56.

COULANGEON, Philippe. Les musiciens de jazz : les chemins de la professionnalisation. *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 36, 1999, pp. 54-68

COULANGEON, Philippe. L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes. *Sociologie de l'Art*, 2004/3, pp. 77-110

DENIAU, Marie. *Etude exploratoire sur les nouvelles pratiques de mutualisation ou de coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel*, Paris, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, 101 p.

DEROIN, Valérie. Approche statistique européenne de la culture. Synthèse des travaux européens ESSnet-Culture, 2009-2011. *Culture Etudes*, 2011-8, 28 p.

DESPLYER, Rémi. Les pratiques musicales « populaires » contemporaines, une activité juvénile sous influence parentale et scolaire. *Agora débats/jeunesses*, no 68(3), 2014, pp. 41-54.

DETREZ, Christine. Catherine Monnot, De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre. *Lectures*, 2013 [Online]

DONNAT, Olivier. *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*, Paris, Ministère de la culture, 1996, 229 p.

DONNAT, Olivier. Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret. *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 79-127

DUBOIS, Vincent. Légitimation. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001, pp. 366-368.

DUBOIS, Vincent, MEON, Jean-Matthieu, PIERRU, Emmanuel. *Les mondes de l'harmonie*, La Dispute, Essais, Paris, 2009, 305 p.

DULAC, Germain. Masculinité et intimité. *Sociologie et sociétés*, vol. 35, no 2, 2003, pp. 9-34.

FRAIGNEAU, Benjamin, GEMBARSKI, Stéphanie, OFFROY, Cécile. *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*, Mélanie Seteun, Musique et environnement professionnel, Guichen, 2020, 123 p.

GOUYON, Marie, PATUREAU, Frédérique, VOLAT, Gwendoline. La lente féminisation des professions culturelles, *Culture Etudes*, 2016-2, Ministère de la Culture, DEPS, 20 p.

GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude. *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Seuil, Gallimard, 1999, 264 p.

HEBDIGE, Dick. *Sous-culture. Le sens du style*, La Découverte, Zones, Paris, 2008, 156 p.

HENRY, Philippe. L'entrepreneuriat culturel en débat : vers un nouveau modèle d'organisation, *Nectart*, vol. 3, n° 2, 2016, pp. 48-62.

HERITIER, Françoise. *Masculin, féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 332 p.

INSEE, *Population active*, 2023 [Online].

INSEE, *Pyramide des âges*, 2024 [Online].

INSEE, *Niveau de vie des personnes et pauvreté*, 2024 [Online].

KERGOAT, Danièle. Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe. *Genre et économie : un premier éclairage*, Jeanne Bisilliat et Christine Verschuur, Graduate Institute Publications, 2001 [Online].

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris, La Découverte, 2006, 256 p.

LEROUX, Nathalie, LORIOU, Marc. *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Éres, 2015, 352 p.

LEROYER, Ariane, LESCURIEUX, Maxime, VIERA-GIRALDO, Valerya. Comment la pandémie de Covid-19 a-t-elle bouleversé le rapport au travail ? *Connaissance de l'emploi*, n°172, CNAM- Centre d'études de l'emploi et du travail, 2021, 4 p.

MENGER, Pierre-Michel. Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'Année Sociologique*, 39, 1989, pp. 111-151.

MONNOT, Catherine. *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le sens social, 2012, 228 p.

MORTAIGNE Véronique. Où sont les femmes ? *MagSacem*, n°102, 2019, pp. 8-9.

PAPADOPOULOS, Kalliopi. *Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?* L'Harmattan, Logiques sociales, 2004, 282 p.

PARIS, Thomas. *Les mouvements de fond de l'industrie musicale*, Paris, CNM Lab, 2022 [Online].

PERRENOUD, Marc. Passage à l'acte. De la réception active à la pratique musicale chez les jeunes amateurs. Florent Gaudez éd., *Les arts moyens aujourd'hui. Tome 2*, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2008, pp. 305-314.

PICHEVIN, Aymeric. *L'artiste-producteur en France en 2008*, Paris, Adami, 2009 [Online].

Pôle emploi, *L'emploi intermittent dans le spectacle au cours de l'année 2019*, Paris, 2020, 16 p.

PRUVOST, Geneviève. Modes de vie alternatifs et engagement. Bertrand Badie éd., *En quête d'alternatives. L'état du monde 2018*, La Découverte, 2017, pp. 218-224.

RACINE, Bruno. L'auteur et l'acte de création, rapport sur le statut des artistes-auteurs, Mission Racine, Ministère de la culture, 2020, 141 p.

RAVET, Hyacinthe. L'accès des femmes aux professions musicales L'entrée dans les orchestres symphoniques. *L'Observatoire*, no 44(1), 2014, 45-48.

RIBAC, François. L'apprentissage des musiques populaires, une approche comparatiste de la construction des genres. Sylvie Ayrat, Yves Raibaud, *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, vol. 2 : Sport, loisirs, culture, Bordeaux, MSHA, 2014, pp. 1-11.

RIFKIN, Jérémie. *L'Âge de l'accès. La nouvelle culture du capitalisme*, Paris, La Découverte, 2005, 395 p.

ROQUET, Pascal. Comprendre les processus de professionnalisation : une perspective en trois niveaux d'analyse. *Phronesis*, vol. 1, no 2, avril 2012, pp. 82-88.

ROSEN, Sherwin. The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, vol. 71, no 5, pp. 845-858.

SANTELLI, Emmanuelle. L'analyse des parcours. Saisir la multidimensionalité du social pour penser l'action sociale. *Sociologie*, 2019/2, vol. 10, p.153-171.

SINIGAGLIA, Jérémy. De la bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens. *Volume !* 18:1(1), 2021, pp. 67-79.

SPINELLI, Elsa, CHEVROT Jean-Pierre, VARNET Léo. Neutral is not fair enough: testing the efficiency of different language gender-fair strategies, *Frontiers in Psychology*, vol. 14, 2023, pp. 1-10.

TASSIN, Damien. *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2005, 304 p.

TOUCHE, Marc. Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». Pour une socio-histoire du sonore. *Réseaux*, no 141-142(2), 2007, pp. 97-141.

URRUTIAGUER, Daniel. Reprises de spectacles et valorisation de la production artistique. *Agôn*, 6 | 2013, pp. 1-14.

WITTORSKI, Richard. La professionnalisation. *Savoirs*, 17, 2008, 136 p.

ZIMMERMAN, Bénédicte. *Ce que travailler veut dire. Une sociologie des capacités et des parcours professionnels*, Paris, Economica, 2011, 234 p.

