



iCoop

Expérimentation nationale d'observation des parcours d'artistes musiciennes et musiciens



**Synthèse des entretiens qualitatifs menés
dans la phase exploratoire
Année 2021**

iCoop
9 rue des Olivettes, 44000 Nantes
n° Siret : 440 271 062 000 34 / NAF 7022Z
contact@icoop.fr

Portage et coordination de projet : iCoop

Conduite des entretiens : iCoop et Opale (Stéphanie Gembarski et Cécile Offroy)

Administration du questionnaire en ligne : iCoop (Hyacinthe Chataigné)

Analyses et rédaction de la synthèse : iCoop et Opale

Ce projet est mené avec le soutien du ministère de la Culture / DGCA

Soutenu
par



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

+ SOMMAIRE

I. CONTEXTE ET CADRE DE L'OBSERVATION DES PARCOURS DE MUSICIENNES ET DES MUSICIENS

- a. Contexte de l'observation p.5
- b. Objectifs de la phase exploratoire p.5
- c. Méthodologie de l'étude exploratoire p.6
- d. Terminologie retenue p.7

II. DE L'APPRENTISSAGE A L'IDENTITÉ DE MUSICIEN·NE : L'INSCRIPTION DE LA MUSIQUE DANS UN PARCOURS DE VIE

- a. La transmission familiale, tropisme vers la musique et modèles identificatoires p.9
- b. Un apprentissage plutôt académique dans l'ensemble p.11

III. LA MUSIQUE AU QUOTIDIEN, UNE ACTIVITÉ CENTRALE OU PÉRIPHÉRIQUE ?

- a. Devenir professionnel·le : un basculement progressif par une intensification de la pratique p.15
- b. Les artistes producteurs et productrices, les chef·fe·s de projets musicaux p.16
- c. L'éducation et la transmission, des activités à forte valeur ajoutée p.18
- d. Des activités annexes dans le spectacle, en lien avec l'intermittence p.19
- e. Diversification des activités et logiques d'arbitrage p.20

IV. L'INTERMITTENCE ENTRE SÉCURISATION ET PRÉCARISATION DES PARCOURS


- a. Les musiciennes, plus exposées aux accidents de parcours ? p.23
- b. Précarité, incertitude structurelle et épuisement professionnel p.24
- c. Entrée en parentalité et fin de carrière : des étapes présentant des risques de fragilisation p.24

V. FACTEURS DE CONSOLIDATION ET DE LÉGITIMATION DES PARCOURS INDIVIDUELS ET COLLECTIFS

- a. La construction d'une réputation : stratégies de parrainage et appariements p.28
- b. Des rites de consécration d'autant plus efficaces qu'ils se cumulent p.29
- c. En ligne ou hors ligne : concentration de la notoriété sur une poignée d'artistes et d'esthétiques p.31

CONCLUSION p.33

BIBLIOGRAPHIE p.36



Contexte et cadre de l'observation des parcours de musiciennes et des musiciens

a | Contexte de l'observation

iCoop porte un projet d'observation des parcours d'artistes musiciennes et musiciens, toutes esthétiques musicales confondues, sur la période 2020-2022.

Appuyée sur la méthode d'observation participative et partagée (OPP), la démarche consiste dans un premier temps à rassembler des organisations professionnelles¹ au sein d'un comité de pilotage, intégrant par ailleurs le ministère de la Culture (DGCA) en tant que partenaire du projet, afin de confronter les présupposés, débattre des attendus et définir les objectifs.

Il s'agit donc de générer des analyses et du sens commun sur l'activité de musiciennes et de musiciens en améliorant l'appréhension de leurs parcours artistiques et professionnels, par la collecte et l'analyse d'indicateurs sur leurs moyens d'existence actuels (niveau de structuration, revenus, entourage professionnel...), incluant la pluralité de leur activité (concerts, enseignement, action culturelle, interprétariat, enregistrements...), ainsi que sur leur parcours (origines sociales, géographiques, genre, formations, étapes décisives...).

L'enjeu consiste in fine, à identifier les facteurs facilitants leur permettant de vivre via des activités liées à la musique, ainsi que les freins qui les poussent à modifier leur projet de vie.

Généralement, les études menées par des organisations professionnelles via iCoop utilisent la plateforme en ligne Gimic, qui permet de générer des questionnaires adressés aux répondants et ainsi constituer une base de données, en privilégiant un principe de récurrence annuelle de façon à pouvoir mesurer des évolutions au cours du temps.

Ici, afin de préciser les thématiques à aborder et affiner notre méthodologie (compte tenu notamment, de l'investissement important demandé aux musiciennes et musiciens), nous avons préféré renforcer la démarche par une série d'entretiens qualitatifs auprès d'un échantillon d'artistes, grâce à un partenariat noué avec Opale.

b | Objectif de la phase exploratoire

Une étude des parcours de musicien·ne·s implique d'articuler une double perspective :

- Une **perspective collective** ou comment la vie en société ordonnance la temporalité des parcours de vie selon un certain nombre d'étapes et de transitions (apprentissage et formations, vie professionnelle, vie sociale et familiale, loisirs, retraite...), marquées par des normes et des usages sociaux.
- Une **perspective individuelle** ou comment les personnes, s'appuyant sur leur vécu, leurs expériences subjectives, les opportunités ou difficultés qu'elles rencontrent, composent et négocient avec les normes, les usages et les modèles de déroulement des parcours qui leur sont proposés ou imposés.

En amont de la mise en ligne publique du questionnaire en ligne consacré aux parcours de musicien·ne·s, il a été décidé de procéder à une **étude exploratoire qualitative** (sans valeur statistique) auprès d'un échantillon d'artistes d'horizons divers, afin de :

- Valider ou invalider les hypothèses formulées en comité de pilotage
- Affiner les indicateurs de suivi pluriannuels des musicien·ne·s qui pourront être intégrés au questionnaire mis en ligne
- Tester le questionnaire, qui a été envoyé aux personnes interrogées à l'issue des entretiens
- Définir des thématiques ou des sujets à approfondir afin de mieux saisir les parcours des musiciennes et des musiciens

1 - Ensemble des organisations membres du comité de pilotage : ACADÉMIE DE L'OPÉRA DE PARIS, AFO, AJC, CESARE, CNM, COLLECTIF RPM, DGCA, FAIR, FAMDT, FEDELIMA, FEVIS, FNEIJMA, FUTURS COMPOSÉS, GAM, GRANDS FORMATS, ICOPP, OPALE, PROFEDIM, SMA, SNAM -CGT, TECHNOPOLE, ZONE FRANCHE

c | Méthodologie de l'étude exploratoire

Le recueil de données qualitatives a été effectué via des **entretiens semi-directifs**², conduits dans le cadre de **six focus-groups**³ de musiciennes et de musiciens. Sur la suggestion du comité de pilotage, il a été décidé de composer les focus-groups selon un principe **d'homogénéité esthétique**, distinguant six familles artistiques : les musiques traditionnelles et du monde, les musiques jazz et improvisées, les musiques rap et hip-hop, les musiques électroniques, les musiques pop et dérivées et les musiques classiques et contemporaines.

Cette organisation des focus-groups a permis de comparer la manière dont les parcours des musicien-ne-s se construisent et se déploient dans les différents écosystèmes adossés aux principales esthétiques musicales, dont les réseaux membres du comité de pilotage sont représentatifs. Elle a cependant induit un effet un peu simplificateur de tronçonnage du champ musical, peu favorable à la mise en lumière des mobilités, porosités ou transversalités esthétiques des parcours.

Les entretiens se sont tenus en **visioconférence** entre mars et juin 2021 grâce à l'intermédiation des réseaux professionnels suivant : AJC, la FAMDT, la FEDELIMA, le FAIR, la FEVIS, FNEIJMA, Futurs Composés, GRANDS FORMATS et Technopol. Si le périmètre de l'étude intégrait à l'origine les musiciens et musiciennes qui pratiquent en amateur, les artistes avec lesquel-le-s nous avons été mis en relation s'avèrent être en grande majorité des musicien-ne-s professionnel-le-s (l'ayant clairement été ou en passe de le devenir), au sens où ils et elles tirent leurs principaux moyens de subsistance de la musique. La sélection opérée par les réseaux reflète ainsi leur positionnement au sein du champ musical. L'organisation des focus-groups en semaine et en journée a sans doute renforcé ce biais, écartant de fait les artistes amateur-e-s retenu-e-s par des obligations professionnelles autres qu'artistiques. Deux **angles morts** apparaissent par conséquent en creux de cette étude : les parcours des musiciens et musiciennes qui pratiquent en amateur sans ambition de professionnalisation⁴ et les parcours des artistes professionnel-le-s dits de variétés, bénéficiant d'une forte exposition dans les médias de masse.

Nous avons prévu d'interroger 50 musicien-ne-s via les focus-groups dans cette phase exploratoire. Au total, **27 personnes âgées de 25 à 70 ans environ** ont été interrogées : **11 femmes et 16 hommes**. Les femmes, qui ne composent qu'un quart des musicien-ne-s professionnel-le-s toutes esthétiques confondues (Hyacinthe Ravet, 2014), sont ainsi surreprésentées dans notre panel. De plus, l'écart entre le panel prévisionnel et le nombre de personnes effectivement interrogées peut s'expliquer par différents facteurs. D'une part, les aléas du contexte sanitaire sur la période des entretiens (mars à juin 2021) ont eu des incidences sur les disponibilités de certaines personnes qui ont été retenues par des obligations personnelles (classes fermées, gardes d'enfants...). D'autre part, des musiciens ou musiciennes ont dû annuler leur participation car des opportunités de répétition, de résidence, de diffusion ou d'emplois d'autre nature qu'artistique, prestations techniques, autres activités... leur ont été proposées dans un laps de temps très court. Au-delà de notre observation, cela révèle également les temporalités professionnelles que connaissent les musiciennes et les musiciens avec des propositions d'emploi, de répétition ou de moments de création qui peuvent être aléatoires, à très courte échéance et en fonction d'opportunités exogènes qu'il ou elles ne peuvent le plus souvent refuser.

Enfin, le nombre de personnes présentes par focus-groups n'a pas été homogène. Ils ont réuni chacun **entre 2 et 8 personnes** : 2 personnes pour les musiques électroniques, 2 personnes pour les musiques rap et hip hop, 8 pour les musiques traditionnelles et du monde, 5 pour les musiques jazz et improvisées, 6 pour les musiques pop et dérivés, 4 pour les musiques classiques et contemporaines.

2 - L'**entretien semi-directif** est une technique qualitative de recueil d'informations permettant de centrer le discours des personnes interrogées autour de thèmes définis préalablement et consignés dans un guide d'entretien. Contrairement à l'entretien directif, l'entretien semi-directif, basé sur une série d'interrogations ouvertes, n'enferme pas le discours de l'interviewé dans des questions prédéfinies, ou dans un cadre fermé. Il lui laisse la possibilité de développer et d'orienter son propos, les différents thèmes devant être intégrés dans le fil discursif de la personne interviewée.

3 - Le **focus group** (ou entretiens de groupe focalisés ou groupe centré) est une technique d'enquête qualitative. Le principe du focus group est de susciter des interactions entre les participant.e.s dans le cadre d'une discussion collective, afin de les faire exprimer leurs représentations en s'appuyant sur la dynamique collective suscitée.

4 - Au sujet des parcours des pratiques collectives en amateurs dans les musiques populaires, on pourra, entre autres, se référer à l'étude de la FEDELIMA : *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*, Editions Seteun, collection musique et environnement professionnel, 2020.

Les propos ont été anonymisés et rapportés au sexe, à l'âge approximatif et à l'esthétique de prédilection des personnes interrogées.

Dans la présente synthèse nous avons choisi les abréviations suivantes pour rappeler les familles esthétiques définies par le comité de pilotage :

- MT&M : pour musiques traditionnelles et du monde,
- J&MI : pour les musiques jazz et improvisées,
- HH : pour les musiques rap et hip-hop,
- ME : pour les musiques électroniques,
- MP : pour les musiques pop et dérivées,
- MCC : pour les musiques classiques et contemporaines.

Les musiciens et les musiciennes ont été questionnés sur **quatre thèmes** :

- 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 étapes, 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.

d | Terminologie retenue

Par convention, les termes de **musiques actuelles** ou de **musiques populaires** seront parfois utilisés pour désigner l'ensemble composé par les musiques traditionnelles et du monde, le jazz et les musiques improvisées, le hip-hop, les musiques électroniques et les musiques amplifiées, par distinction avec la **musique classique**. Celle-ci englobe, sous sa dénomination générique, différentes périodes et styles constitutifs de la musique occidentale savante, de la musique médiévale à la musique contemporaine.



**De l'apprentissage
à l'identité de
musicien·ne :
l'inscription de la
musique dans un
parcours de vie**

a | La transmission familiale, tropisme vers la musique et modèles identificatoires

Pour la plupart des musiciennes et des musiciens interrogés, le goût pour la musique germe dans un milieu familial d'artistes et/ou de mélomanes. Ce sont majoritairement les parents, plus rarement les grands-parents, les frères et sœurs ou les cousins ou les cousines, qui encouragent le tropisme vers la musique, en proposant l'apprentissage (Olivier 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, 50 ans, MT&M)

« Ce sont mes parents qui ont proposé le piano, puis j'ai démarré le trombone quand j'étais en primaire. »
(Pierre, ~45 ans, MCC)

« Du côté de ma mère, tout le monde joue d'un instrument de musique. Ma mère était guitariste classique (niveau pro) puis, suite à un accident, pianiste (niveau amateur). Mon père joue du blues et des chansons de Brassens à la guitare pour le plaisir. Mon Papy jouait de la cornemuse, et ma petite sœur joue du hautbois et du piano à haut niveau (même si elle n'en fait pas son activité principale). Mon autre petite sœur compose sur ordinateur, et enregistre et mixe des voix (elle suit actuellement une licence pro métiers de l'audiovisuel), elle commence à gagner sa vie comme beatmaker. »
(Mina, 28 ans, J&MI)

L'influence déterminante de la transmission familiale a déjà été mise en évidence chez les musiciennes et musiciens qui pratiquent en amateur dans le champ des musiques populaires⁵. De même, quel que soit le champ esthétique, la mention de modèles familiaux – une « grand-mère cantatrice contrariée » (Sergi, 52 ans, MT&M), une « mère cheffe de chœur au conservatoire » (Flavie, 33 ans, J&MI), un « père disquaire » (Justine, 30 ans, ME), un « père musicien amateur » (Ilyès, 41 ans, MT&M) – est récurrente parmi les artistes interrogé-e-s dans le cadre de la présente observation et influence positivement la projection dans une identité de musicien.ne.

« Ma grand-mère était prof de chant. A 6 ans, j'ai commencé le piano. Cela a joué sur l'idée qu'il était possible de suivre son chemin. »
(Marie, 48 ans, MCC)

« 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, 33 ans, J&MI)

« C'est la découverte du rap par mes cousins dans les années 1992 1994 qui a déclenché mon envie de devenir musicien »
(Bilal, 39 ans, HH)

L'héritage familial pèse d'autant plus que les écosystèmes sont institutionnalisés et structurés autour d'un apprentissage suivi et précoce. Seuls les enfants de musicien-ne-s savent précisément à quoi s'attendre en choisissant leur métier et adopter les comportements attendus dans un milieu professionnel fortement codifié et hiérarchisé. Kalliopi Papadopoulou (2004) a par exemple montré, pour les musiques classiques, que l'héritage familial délimitait l'accès à des places de prestige, telles que la direction d'orchestre ou l'interprétation soliste, et que la transmission d'un métier familial influençait fortement le succès des descendants.

« 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, ~50 ans, MCC)

« 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, ~55 ans, MCC)

5 - Cf. La FEDELIMA, *Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires*, Editions Seteun, collection musique et environnement professionnel, 2020.

La transmission familiale est aussi mise en avant par les musiciens et musiciennes des musiques traditionnelles et du monde. Ils et elles désignent la famille, et plus largement « le milieu de vie », comme des espaces d'apprentissage, de « formation orale » (Ilyès, 41 ans, MT&M), parallèles aux 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, 40 ans, MT&M)

A *contrario*, l'absence d'antécédents familiaux dans la musique amplifie les stéréotypes négatifs attachés au métier de musicien.ne (pauvreté, vie de bohème...) et les réticences des parents à laisser leurs enfants s'engager professionnellement dans une voie jugée incertaine 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, 28 ans, J&MI)

« 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, 48 ans, MCC)

« 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, 30 ans, MT&M)

« 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, MP)

D'autres figures identificatoires, extérieures au cercle familial, viennent cependant soutenir l'engagement dans la musique. Les rencontres avec d'autres musiciens ou musiciennes, des professeur.e.s ou mentor.e.s marquants, s'imposent comme catalyseurs d'une vocation musicale.

« J'ai eu une prof de formation musicale marquante, je lui dois beaucoup. »
(Marie, 48 ans, MCC)

« 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, ~45 ans, MCC)

« 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, 60 ans, J&MI)

L'expérience partagée de la scène, renforcée par des liens amicaux ou amoureux, peut aussi s'avérer capitale, plus spécifiquement pour les artistes des musiques actuelles.

« 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, MP)

« 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, 40 ans, MT&M)

« 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, 48 ans, MT&M)

Enfin, on peut également noter une certaine proximité, voire un héritage avec le secteur de l'éducation populaire mentionné notamment par les musiciennes et les musiciens des musiques populaires.

« Je viens de l'éducation populaire, j'ai grandi en banlieue parisienne avec des parents impliqués dans un centre social à Villiers le Bel, j'y pratiquais la musique (flûte, chant) et la danse. »
(Nathalie, 47 ans, MJ&I)

« Je suis né dans une famille rurale influencée par « l'éduc pop » des années 50 aux années 80, avec des grands parents investis sur les valeurs de l'éducation populaire en milieu rural. »
(Thomas, 40 ans, MT&M)

b | Un apprentissage plutôt académique dans l'ensemble

La formation des musiciens et des musiciennes interrogées, quelle que soit l'esthétique à laquelle ils ou elles s'identifient, reste massivement dominée par les cursus académiques des conservatoires municipaux, à rayonnement départemental et/ou à rayonnement régional, éventuellement complétés par un enseignement spécialisé dans un établissement labellisé.

« 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, 28 ans, J&MI)

« 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, 31 ans, HH)

« 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, 50 ans, MT&M)

Cette caractéristique semble attachée aux musiciennes et musiciens professionnel·le·s, les amateur·e·s interrogé·e·s dans le cadre d'une précédente enquête de la FEDELIMA précédemment citée, présentant des parcours de formation beaucoup plus diversifiés.

Dans les musiques actuelles, on observe cependant une rupture générationnelle assez nette entre les plus jeunes, qui ont souvent bénéficié d'un cursus encadré, et les personnes plus âgées, aujourd'hui en fin de carrière et formées entre pairs par imprégnation et par imitation (Philippe Coulangeon, 1999), conformément aux modes de transmission orale qui ont longtemps prévalu dans les musiques populaires.

« 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, 60 ans, J&MI)

« J'ai démarré en autodidacte. J'ai pas fait 10 minutes dans une école de musique je me suis barré en courant... Sur Paris je revivais le folk des années 60-70 »
(Jean, 68 ans, MT&M)

« 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, 41 ans, MT&M)

L'articulation entre apprentissage académique et apprentissage « sur le terrain » (Fabiana, 30 ans, MT&M), dans le cadre de séjours, de voyages à l'étranger et de rencontres avec des traditions et des musiciens « du coin » et « d'ailleurs » (Thomas, 40 ans, MT&M) s'impose quant à elle comme une

spécificité de la formation des musiciens et musiciennes de 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, 30 ans, MT&M)

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 (Claude Grignon & Jean-Claude Passeron), 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, 52 ans, MT&M) qui a animé le focus-group des musiques traditionnelles et du monde.

Les musiciens et musiciennes du classique sont celles et ceux qui poussent le plus loin leur formation musicale, poursuivant leurs études dans un conservatoire national supérieur de musique (CNSM) et/ou un centre de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM).

« 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, 48 ans, MCC)

En effet, contrairement aux autres esthétiques, le prestige des établissements fréquentés et des diplômes obtenus conditionne directement l'insertion professionnelle des musiciennes et musiciens du classique, que ce soit au sein des orchestres permanents ou dans les 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, ~45 ans, MCC)

A l'opposé, on trouve les parcours de formation les moins formels chez les musiciens et musiciennes des musiques électroniques. Souvent venus à la musique sur le tard, par *« goût de la bidouille »* (Anna, 41 ans, MP), *« de la technique »* (Justine, 30 ans, ME) et de l'informatique, ils et elles relatent un parcours d'autoformation jalonné par la découverte intuitive de logiciels de musique assistée par ordinateur et par *« beaucoup de tutos sur YouTube »* (Justine, 30 ans, ME). La jonction avec un parcours institutionnel peut cependant intervenir dans un second temps.

« 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, ME)

On relèvera que les musiciennes et musiciens interrogé·e·s s'expriment volontiers sur leur formation initiale, mais ne font quasiment aucune référence à la formation continue, si ce n'est la participation à des master classes pour les musiciennes et musiciens de jazz ou des stages à l'étranger et pour les musiciennes et musiciens des musiques traditionnelles et du monde. Ce constat soulève différentes interrogations quant à l'offre de formation continue proposée aux musicien·ne·s, quant à leurs disponibilités et capacités de projection à moyen terme, mais également sur le peu d'influence que semblent revêtir les processus de qualification dans l'évolution de leurs carrières, exception faite des diplômes ouvrant à l'enseignement de la musique (voir infra).

En résumé...

- La transmission et l'exemplarité familiales ont une influence prépondérante dans la construction d'une identité de musicien.ne.
- Dans toutes les esthétiques, la formation des musiciennes et des musiciens est dominée par les cursus académiques des conservatoires, à l'exception des artistes de musiques actuelles les plus ancien.ne.s, davantage formés par imprégnation et imitation des pairs.
- Ce sont les musiciens et les musiciennes de la musique classique qui poussent le plus loin leurs études musicales, lesquelles conditionnent directement leur insertion professionnelle, tandis que les musiciens et musiciennes des musiques électroniques présentent les parcours de formation les moins formels.
- Les musiques traditionnelles présentent la spécificité d'articuler formation académique et transmission orale.



**La musique au
quotidien, une
activité centrale ou
périphérique ?**

a | Devenir professionnel·le : un basculement progressif par une intensification de la pratique

À quelques rares exceptions près, la professionnalisation s'impose bien davantage comme le résultat d'un « *basculement progressif* » (Jean, 68 ans, MT&M), que comme un choix mûrement réfléchi et délibéré.

« 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. »
(Aurélié, 36 ans, MP)

« La façon dont les gens sont arrivés là [à un niveau médiatique et professionnel de la musique reconnu] c'est du réseau, c'est du hasard »
(Erwan, ~25 ans, ME)

En pratique, la professionnalisation découle d'une intensification de la pratique musicale, qui s'enclenche très souvent parallèlement aux études ou à l'exercice d'un métier principal non musical.

« 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, MP)

« 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, MP)

« A 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, 48 ans, MT&M)

« 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, ME)

« 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, 68 ans, MT&M)

« 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, HH)

C'est presque toujours l'indemnisation par le régime d'assurance chômage des intermittent·e·s du spectacle qui scelle symboliquement l'accès au statut de musicien·ne professionnel·le, tenant lieu de « seuil de professionnalité » (Philippe Coulangeon, 1999). L'intermittence constitue indéniablement la norme d'emploi des musicien·ne·s, y compris dans le milieu de la musique classique, en dehors des orchestres et des chœurs permanents.

« 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, 48 ans, MCC)

Quant aux postes de titulaires d'orchestres, pourvus sur concours, ils requièrent beaucoup de persévérance de la part des musicien·ne·s 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, ~45 ans, MCC)

Pour une large majorité des artistes interrogé·e·s, faire de la musique (répéter, se produire en public, enregistrer, composer...) ne représente cependant qu'une part limitée, pour ne pas dire minoritaire, de

leur temps de travail et, pour ce qui est des professionnel-le-s, de leurs revenus.

*« Avec les concerts, j'arrivais à 10-15 cachets par an. »
(Anna, 41 ans, MP)*

*« La scène, en temps normal, ça représente environ 15 concerts par an. »
(Bilal, 39 ans, HH)*

Certaines esthétiques, comme les musiques électroniques, offrent plus de débouchés pour la scène, cumulant le live, c'est-à-dire les concerts, et les prestations de DJ en soirée.

*« Je fais des DJ sets réguliers dans un club. Ça me donne un certain confort, une stabilité. »
(Anna, 41 ans, MP)*

*« 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, ME)*

*« 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, 30 ans, ME)*

De même, un réseau professionnel élargi à d'autres esthétiques ou domaines du spectacle vivant confère des opportunités de « diversification interne » (Philippe Coulangéon, 1999), c'est-à-dire d'élargissement des contextes professionnels où peut s'exercer l'activité musicale.

*« 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, 31 ans, HH)*

Mais pour la plupart des musiciennes et des musiciens interrogé-e-s, le réel de l'activité recouvre une palette large de tâches et d'occupations en rapport plus ou moins direct avec leurs compétences musicales et leurs projets artistiques.

b | Les artistes producteurs et productrices, les chef-fe-s de projets musicaux

Le clivage le plus net est commun à l'ensemble des esthétiques. C'est celui qui sépare artistes interprètes⁶ et « artistes producteurs »⁷ (Arnaud, 39 ans, J&MI). (Co-)leaders d'une formation musicale ou porteurs d'un projet solo, les artistes producteurs ou productrices consacrent beaucoup de temps et d'énergie à toutes les activités qui permettent non seulement de créer, mais aussi « de transformer une œuvre originale en une œuvre disponible » (Valérie Deroin, 2011) : communication, organisation et gestion des plannings, administration, comptabilité, montage de dossiers de subventions, relations avec les partenaires et les intermédiaires...

*« Diriger un grand ensemble, ça implique des compétences d'organisation et de logistique. »
(Flavie, 33 ans, J&MI)*

*« 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, 39 ans, J&MI)*

Tendance de fond (Aymeric Pichevin, 2009), une majorité des musicien-ne-s interrogé-e-s détiennent désormais leur propre structure de production, l'émergence de nouvelles technologies favorisant l'autonomie des artistes aux différentes étapes de la production.

6 - Nous entendons ici par artistes interprètes, les musiciennes et musiciens dont l'activité est essentiellement centré-e-s sur la pratique musicale et artistique.

7 - Nous entendons ici par artistes producteurs, les musiciennes et musiciens dont l'activité est essentiellement centré-e-s sur la pratique musicale et artistique.

*« A 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, MP)*

L'autoproduction implique cependant des contraintes et des responsabilités – économiques, juridiques, administratives, voire éthiques... – 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, 33 ans, J&MI)*

*« 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, 39 ans, J&MI)*

*« 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, 60 ans, J&MI)*

Le parcours de l'artiste producteur.trice est décrit par les artistes interrogé.e.s comme le miroir inversé de la carrière de la « vedette » (Claude, 60 ans, J&MI), portée par une major. Cette figure demeure ambivalente : elle représente un idéal de consécration en même temps qu'un repoussoir, le caractère exceptionnel de son parcours participant à rendre tolérables et à légitimer les « écarts de réussite » (Pierre – Michel Menger, 2002) qui résultent de l'inégalitaire cotation des artistes au sein de l'industrie musicale (Sherwin 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, 60 ans, J&MI)*

*« On a le fantasme de l'artiste accompli, avec un manager. »
(Erwan, ~25 ans, ME)*

*« 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, HH)*

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

*« 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, J&MI)*

*« 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 3 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, MP)*

*« 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, 39 ans, J&MI)*

Pour certain.e.s, le modèle de l'artiste producteur.trice n'est pas une simple manière d'exercer son

métier de manière autonome. Il incarne aussi un « désir de produire et de vivre autrement » (Marie 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. » (Geneviève 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, 33 ans, J&MI)*

*« 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, ~50 ans, MCC)*

c | L'éducation et la transmission, des activités à forte valeur ajoutée

Viennent ensuite les activités de formation et de transmission de la musique : cours, stages, éducation artistique, action culturelle, formation professionnelle...

*« En parallèle de l'orchestre, je fais de la musique de chambre et je donne des cours de trombone dans des conservatoires parisiens. »
(Pierre, ~45 ans, MCC)*

*« 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, 39 ans, J&MI)*

*« 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, 28 ans, J&MI)*

La détention d'un diplôme dans le champ musical – DEM (diplôme d'études musicales), DNSPM (diplôme national supérieur professionnel de musicien) et plus encore DE (diplôme d'Etat de professeur de musique) – semble légitimer et favoriser l'engagement dans des activités d'enseignement et 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, 31 ans, HH)*

De même, une compétence pédagogique acquise dans un autre cadre (éducation nationale, animation, travail social...) stimule le développement d'activités musicales formatives et d'accompagnement.

*« 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, HH)*

A *contrario*, les musiciennes et les musiciens ayant connu un apprentissage musical pas ou peu formel ne s'autorisent pas à s'y projeter durablement.

*« Je ne suis pas fait pour les cours de batterie, je m'en suis vite rendu compte... »
(Christophe, 52 ans, MP)*

Riches de sens et porteuses de valeurs fortes pour les musicien-ne-s qui s'y adonnent, les activités de formation et de transmission peuvent occuper une place annexe, mais peuvent également représenter une opportunité de bifurcation du parcours professionnel.

*« 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, 48 ans, MT&M)*

Cette occasion de réorientation est surtout saisie par les musiciennes lorsqu'elles deviennent mères, prises en étau entre les conditions de travail propres à la scène (tournées, travail en soirée...) et l'injonction faite aux femmes d'assumer la charge organisationnelle, affective et mentale de la vie de famille.

*« 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 Bourgogne, 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, 47 ans, MJ&I)*

Plus largement et comme dans les autres domaines artistiques, les femmes investissent massivement les métiers de l'enseignement musical, prolongement des traditionnelles fonctions féminines de soutien, d'éducation et d'accompagnement. 45,5 % des enseignant-e-s des écoles de musique contrôlées par l'État français sont des femmes et elles représentent 56 % des enseignant-e-s de moins de 30 ans (Hyacinthe Ravet, 2014).

d | Des activités annexes dans le spectacle, en lien avec l'intermittence

Un troisième groupe d'activités sont citées par les musiciennes et les musiciens interrogé-e-s. Plus éloignées de la pratique musicale, elles restent néanmoins localisées dans le domaine du spectacle. Elles comprennent des activités techniques (régie, ingénierie son...), 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 groupe, je m'intéresse au travail des salles, à l'organisation de tournées... »
(Christophe, 52 ans, MP)*

*« Je suis pro depuis 1995. Parallèlement à la musique, je m'occupe d'une structure de programmation municipale. »
(Sergi, 52 ans, MT&M)*

*« J'ai monté une salle que j'ai dirigée. 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, 48 ans, MT&M)*

*« Je cherche des plans en technique, je veux bien apprendre. Je fais 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, MP)*

e | Diversification des activités et logiques d'arbitrage

Pour la grande majorité des musiciennes et des musiciens interrogé-e-s, la diversification des activités dans le domaine de la musique et du spectacle est orientée vers le renouvellement des droits au régime de l'assurance chômage des intermittent-e-s. De fait, « la variété et l'instabilité des engagements, atténuées par l'assurance chômage, accroissent l'autonomie des musiciens en encourageant la diversification de leurs activités, en particulier vers les domaines de l'enseignement et de l'animation » (Philippe Coulangeon, 1999). Les arbitrages se font « *au gré 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* » (Marie Buscatto, 2004). La nature des activités annexes développées et leur plus ou moins grande proximité avec le cœur de métier musical découlent des qualifications – prégnantes pour les activités de transmission –, mais aussi de la notoriété, de l'expérience et de l'âge des musicien-ne-s.

*« 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, 48 ans, MCC)*

Elle dépend également de leur zone de résidence, laquelle présente plus ou moins d'opportunités d'emploi éligibles au régime de l'intermittence.

*« 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. »
(Anna, 41 ans, MP)*

Les activités annexes se répartissent également selon le genre – investissement des femmes dans les compétences éducatives et des hommes dans les compétences techniques – et probablement selon l'origine sociale des musicien-ne-s, au regard des catégories socioprofessionnelles (ouvriers, professions intermédiaires, cadres...) auxquelles ces activités renvoient.

La diversification des activités doit enfin respecter un certain équilibre entre activité centrale et activités annexes, sans quoi l'ordre des priorités, le sens du travail et l'identité professionnelle peuvent s'en trouver ébranlés.

*« Ma famille peut être là en cas de coup dur, mais c'est difficile pour beaucoup de musiciens qui n'ont pas cette chance. Inversement, certains ont des facilités financières, ils peuvent investir, ils ne dépendent pas de l'intermittence et c'est un gage de réussite. »
(Flavie, 33 ans, J&MI)*

*« 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. »
(Aurélié, 36 ans, MP)*

*« 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, MP)*

En résumé...

- La professionnalisation est un processus de basculement progressif, institué par l'entrée dans le régime de l'intermittence.
- Toutes les esthétiques n'offrent pas les mêmes débouchés aux artistes et le temps dédié au jeu et/ou à la composition musicale, activités constitutives du cœur de métier, n'occupe souvent qu'une part limitée de l'activité réelle.
- La très grande majorité des musiciennes et des musiciens interrogé-e-s relate des activités diversifiées, combinant activités artistiques, activités de production musicale, activités d'éducation / transmission musicales et activités variées dans le spectacle.
- La nature des activités annexes développées dépend des qualifications des musiciennes et des musiciens, mais aussi de leur sexe, de leur notoriété, de leur expérience et de leur territoire de résidence.
- La diversification des activités est fortement orientée vers le maintien dans le régime de l'intermittence.



**L'intermittence
entre sécurisation
et précarisation des
parcours**

L'intermittence apparaît ainsi comme le principal facteur de sécurisation des parcours des musiciens et des musiciennes professionnel-le-s. Contrairement aux amateur-e-s, dont les parcours en musique sont souvent rythmés par des périodes d'interruption et de reprise de l'activité musicale et subordonnés aux contraintes propres aux différents temps de la vie - études, déménagements, vie professionnelle, conjugalité, parentalité... les professionnel-le-s interrogé-e-s témoignent de parcours relativement continus, qui parviennent à se stabiliser dans la musique. Bien évidemment, cette observation mérite d'être nuancée. Le fait d'avoir convié aux entretiens des musicien-ne-s en activité introduit un nouveau biais dans l'enquête : celle-ci laisse entrapercevoir les logiques de bifurcation, par exemple des musiciennes vers l'enseignement (cf. supra), mais elle invisibilise les logiques de renoncement ou de reconversion qui peuvent infléchir les parcours. Les récits des difficultés rencontrées ou redoutées permettent malgré tout d'identifier certains contextes de fragilisation des parcours et de vulnérabilité des professionnel-le-s.

a | Les musiciennes, plus exposées aux accidents de parcours ?

La période qui précède l'accès à l'indemnisation des intermittents, et ultérieurement la sortie (même transitoire) du régime, correspondent à des moments d'intense rétrospection, de crise, voire de rupture dans les parcours professionnels.

« 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, 47 ans, J&M)

Lors des entretiens, les femmes évoquent davantage leurs parcours en termes d'accidents que les hommes. La séparation d'un groupe, ou plus simplement la fin d'une collaboration musicale, débouchent pour les hommes sur de « nouveaux projets » (Christophe, 52 ans, MP), là où plusieurs femmes relatent une période de transition difficile, tant sur le plan professionnel qu'affectif et matériel, cet événement se doublant souvent d'une séparation amoureuse.

« 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, 48 ans, MT&M)

« 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, MP)

Ces situations soulignent « le difficile accès des femmes à des réseaux sociaux stables et ouverts », dominés par la cooptation et les normes de sociabilité masculines, qui les tiennent éloignées des dynamiques de recrutement et de constitution des projets. Il en résulte une « extrême dépendance » des femmes envers le réseau professionnel de leur conjoint, le plus souvent lui-même « musicien (programmateur, agent ou producteur) » (Marie Buscatto, 2008), dans le jazz et plus largement dans les musiques actuelles.

« 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, 28 ans, J&M)

b | Précarité, incertitude structurelle et épuisement professionnel

Pour autant, le spectre de la précarité et de l'incertitude plane au-dessus de tous les musicien·ne·s interrogé·e·s, à l'exception des rares permanent·e·s d'orchestres. Certes, la « valeur de l'incertitude » tient en ce qu'elle préserve l'idéal de la liberté créatrice (Pierre-Michel Menger, 1989), empêchant l'activité de « *tomber dans la routine* » (Marie, 48 ans, MCC). Mais l'incertitude réside d'abord dans l'absence de garantie d'obtenir ou de conserver un revenu acceptable à court terme, ainsi que des situations de travail pourvoyeuses de gratifications non monétaires (épanouissement, reconnaissance...). Elle implique donc d'être compensée par une attention et une disponibilité constante aux opportunités d'emploi et par le maintien d'une exigence professionnelle continue, qui peut conduire à l'épuisement professionnel.

*« Je suis content que l'intermittence existe, mais je ne me laisse jamais aller. »
(Christophe, 52 ans, MP)*

*« Le plus dur, c'est l'instabilité, c'est de ne jamais pouvoir se laisser aller »
(Anna, 41 ans, MP)*

*« Il faut toujours être au top. Fatiguée ou pas, malade ou pas, il n'y a pas de relâchement possible. »
(Marie, 48 ans, MCC)*

*« 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, 31 ans, HH)*

La conscience des paradoxes de l'intermittence pousse certain·e·s artistes à adopter des modes de vie alternatifs, plus solidaires, plus autonomes, moins dépendants des échanges monétaires.

*« 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, MP)*

*« 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, ME)*

Ces stratégies de contournement, si elles sont efficaces et constituent des expériences de vie puissantes, indissociables des contre-cultures qui les portent (Dick Hebdige, 2008), semblent cependant décliner avec l'avancée en âge.

*« On faisait des petits boulots, le RSA, on tournait dans des squats, on trouvait des alternatives... Au bout de 7 ans, on est devenus intermittents. »
(Anna, 41 ans, MP)*

c | Entrée en parentalité et fin de carrière : des étapes présentant des risques de fragilisation

De manière générale, l'incertitude structurelle semble plus difficilement supportable avec l'avancée en âge. Elle s'avère particulièrement problématique à deux moments clés du parcours de vie : l'entrée en parentalité et la charge de famille d'une part, et la fin du parcours professionnel d'autre part.

En effet, la disponibilité requise par la vie de famille, autant citée par les femmes que par les hommes, se heurte à la réalité des conditions de travail des musicien·ne·s.

*« Depuis le confinement, les déplacements, c'est encore plus pesant : tout organiser pour une date, laisser la famille. »
(Marie, 48 ans, MCC)*

« 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, ~45 ans, MCC)

Ces tensions sont traversées par des effets de genre qui renvoient aux rôles sociaux encore assignés aux pères et aux mères. Pour les hommes, la précarité du métier de musicien s'ajuste mal au modèle du soutien de famille, à la fois reproducteur, protecteur et pourvoyeur (Germain 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, 60 ans, J&MI)

Les femmes, quant à elles, peuvent rarement s'appuyer sur un conjoint qui les « décharge » de toute « obligation » et contrainte familiale de manière à leur permettre « d'organiser leur espace de création » (Véronique Mortaigne, 2019).

« 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, 47 ans, J&MI)

La « pression à la performance » (Flavie, 33 ans, J&MI) entrave jusqu'aux perspectives de grossesse des femmes, tant elle leur paraît incompatible avec la responsabilité domestique et éducative du foyer qui incombe socialement à la maternité.

« A 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, 33 ans, J&MI)

« 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, 31 ans, HH)

Dans un univers régi par les valeurs d'innovation et de créativité, la reconnaissance des pairs et des publics (Christophe Dejours, 1998) repose sur des jugements comparatifs et volatiles, soumis aux effets de mode et aux jeux d'acteurs propres aux écosystèmes. Des réputations positives peuvent rapidement s'affaiblir ou s'anéantir, des artistes repéré-e-s disparaître au profit de musicien-ne-s « de plus en plus formé-e-s » (Marie, 48 ans, MCC) et en constante augmentation sur un marché de l'emploi musical concurrentiel, caractérisé par la fragmentation des engagements et le turnover des travailleur-se-s (Philippe Coulangeon, 2004 ; Pôle emploi, 2020). Ainsi, contrairement à d'autres mondes professionnels, la réalisation des carrières en musique n'épouse pas une norme de trajectoire ascendante. Autrement dit, les parcours cumulent et actualisent inégalement au fil du temps les ressources acquises (qualifications, expérience, réseau, notoriété...), ainsi que les avantages monétaires et non monétaires habituellement liés à l'âge et à l'ancienneté.

« Être intermittent, c'est apporter ses preuves à tout moment. J'ai encore 7 ans devant moi, mais après, la voix décline... »
(Marie, 48 ans, MCC)

« 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, 60 ans, J&MI)

En résumé...

- Les femmes, moins bien intégrées dans des milieux professionnels fortement masculins, sont dépendantes de leur conjoint musicien et plus exposées aux accidents de parcours.
- L'incertitude structurelle du métier de musicien.ne induit une précarité économique et une pression à la performance qui s'avèrent difficiles à tenir sur le long terme.
- Aux prises avec les assignations de genre, l'entrée en parentalité présente des risques accrus de fragilisation des parcours pour les hommes et, plus encore, pour les 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.

V

**Facteurs de
consolidation et
de légitimation
des parcours
individuels et
collectifs**

Les entretiens mettent en évidence un certain nombre de jalons qui, à défaut d'assurer une position durablement favorable, participent à consolider les parcours des musicien·ne·s. Il convient cependant de distinguer les leviers pour les parcours individuels et les leviers pour les groupes, formations ou projets solos, bien que les deux dimensions soient profondément intriquées en ce qui concerne les artistes producteur·rice·s.

a | La construction d'une réputation : stratégies de parrainage et appariements

Au plan individuel, l'intégration d'une formation ou d'un ensemble bénéficiant d'une renommée et d'une activité dense, voire d'un orchestre permanent pour les musicien·ne·s du classique, permet d'acquérir et/ou de stabiliser un statut professionnel.

« 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, ~50 ans, MCC)

« 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, 48 ans, MT&M)

« Depuis plus de 20 ans, je chante quasi exclusivement avec X. et avec Y. [chefs de chœurs renommés]. Je fais une carrière, mais pas comme soliste. »
(Marie, 48 ans, MCC)

Par le réseau professionnel qu'elle permet d'acquérir, cette expérience peut éventuellement déboucher sur des perspectives en tant que leader.

« J'ai été repéré avec un trio qui a très bien marché, qui était suivi par des agents. »
(Claude, 60 ans, J&MI)

En lien avec la prégnance de leurs modalités de transmission in vivo, les musiques traditionnelles et du monde se présentent, plus que les autres esthétiques, comme une communauté artistique pratiquant largement l'immersion et le parrainage des jeunes musicien·ne·s.

« Des musiciens comme Sam Karpenia ou Hakim Hammadouche, m'ont mis le pied à l'étrier. »
(Sergi, 52 ans, MT&M)

« J'ai intégré le Viellistic Orchestra, c'est avec eux que je me suis construite en tant que professionnelle. »
(Séverine, 48 ans, MT&M)

Les bourses de compagnonnage de la FAMDT, mises en œuvre avec le soutien de l'ADAMI, s'inscrivent d'ailleurs dans cette tradition. L'enjeu est par conséquent de faire les « bonnes rencontres » (Anna, 41 ans, MP) qui permettent à la fois de faire fructifier un potentiel artistique et de s'apparier avec des artistes de réputation supérieure ou équivalente. Dans toutes les esthétiques, jouer avec, sous la direction de ou en première partie d'artistes connu·e·s permet de bénéficier de « transferts de notoriété » (Philippe Coulangeon, 1999), utiles aux différentes étapes du parcours.

« 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, 47 ans, J&MI)

« Je suis sur un nouveau projet qui marche bien, on a tourné avec Philippe Katherine, avec Jeanne Cherhal. »
(Christophe, 52 ans, MP)

Les entretiens ayant accueilli une majorité d'artistes producteur·trice·s, la compréhension des dynamiques propres aux parcours des artistes interprètes, tant dans la musique classique que dans

le jazz et les variétés, mérite sans doute d'être approfondie au-delà de ces quelques observations.

b | Des rites de consécration d'autant plus efficaces qu'ils se cumulent

Du côté des groupes ou des projets solos, différentes étapes participent à renforcer leur visibilité et à asseoir leur notoriété, fonctionnant comme autant de « rites d'institution », c'est-à-dire « de consécration ou (...) de légitimation » (Pierre Bourdieu, 1982) par les milieux professionnels et les publics.

Tout d'abord, l'accueil que réserve la presse spécialisée à un album peut ouvrir le réseau des acteurs et intermédiaires qui coopèrent, dans les mondes de l'art, à faire exister une œuvre (Howard Becker, 1992) et à faire connaître ses auteur·trice·s.

*« J'ai fait un premier album qui a trop bien marché. Je me suis retrouvé à la philharmonie. »
(Ilyès, 41 ans, MT&M)*

*« 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, MP)*

Parfois, malgré des critiques positives, l'album n'obtient pas le succès escompté, ce qui conduit les musiciens à relativiser l'influence de la presse comme « opérateur de sélection-consécration » (Vincent 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, MP)*

Autre levier important, les prix et tremplins, qui garantissent l'intérêt du projet via une procédure de sélection artistique et permettent de mettre en lumière et d'introniser des artistes dans l'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, 39 ans, J&M)*

*« J'ai fait le tremplin Buzz Booster. Mon flow était encore un peu flou à l'époque, mais j'ai gagné le label Mosaïc et j'ai fait les Trans en 2014. A la suite des Trans, 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, HH)*

Au-delà des prix et tremplins, un certain nombre de lieux de diffusion, de festivals et de réseaux professionnels initient également des dispositifs d'accompagnement des artistes, qui agissent à différents échelons, du local au national (34 Tours, FAIR, Buzz Booster, tremplin du Label Mosaïc...). En dépit de leur grande diversité, ces dispositifs sont mentionnés pour leur fonction d'appui à la structuration des projets sur le long terme. Ils semblent compenser le déficit de formation des musiciens et des musiciennes sur les cadres d'exercice de leur métier et jouent un rôle clé d'acculturation aux milieux professionnels.

*« Je suis accompagné par deux SMAC et par un réseau. »
(Benjamin, 31 ans, MP)*

*« Ça n'apporte pas vraiment de visibilité. C'est plus des connexions avec les structures institutionnelles, ça ouvre à des choses nouvelles. Et puis c'est un appui en background, quand tu es en galère. »
(Léo, 25 ans, MP)*

« Ce n'est pas un boost pour la carrière. Par contre, 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. »
(Aurélié, 36 ans, MP)

« 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, MP)

Néanmoins cet appui des dispositifs de repérage et de soutien est à nuancer pour les artistes des musiques électroniques interrogé.e.s.

« En fait c'est pas du tout, du tout, adapté à l'électro et à la techno ce monde institutionnel de la musique... Toutes ces formules toutes faites pour « marcher » en quelque sorte, ne s'appliquent que aux musiciens urbains ou variétés, avec du texte, en français, une photo de presse... Il y a pas de place pour les musiques club »
(Justine, 30 ans, ME)

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

« On est devenus pros quand on a donné notre carrière aux tourneurs. »
(Anna, 41 ans, MP)

« Le groupe a la chance d'avoir le booking de Jarring Effects. »
(Ingrid, 31 ans, HH)

« 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. 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, ME)

De tous les intermédiaires, le tourneur est considéré comme le plus important dans la mesure où il permet d'accéder à des dates de concert. Dans des filières artistiques pilotées et régulées par l'aval (Philippe Henry, 2016), c'est-à-dire contrôlées par les structures de diffusion musicale, la scène reste dans l'ensemble des esthétiques un espace privilégié du repérage des projets, tant par le public que par les professionnels, et de rémunération des intermittent.e.s.

« 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 4 ans. »
(Justine, 30 ans, ME)

Bien que les artistes les évoquent isolément, ces différents maillons s'articulent entre eux. En réalité, c'est bien le cumul des différentes opportunités qui semble porter ses fruits, ce qui implique une excellente connaissance des acteurs et une parfaite maîtrise des rouages des mondes de la musique.

« 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 Laurent Garnier, d'Arnaud Rebotini... 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 Wagram, 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 Printemps de Bourges. 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, 30 ans, ME)

c | En ligne ou hors ligne : concentration de la notoriété sur une poignée d'artistes et d'esthétiques

Les artistes interrogés font preuve d'une intense activité d'autopromotion en ligne, que ce soit sur les plateformes d'écoute (YouTube, Soundcloud...) ou sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram...).

*« Les réseaux sociaux, c'est devenu incontournable. Même les artistes qui sont contre le font faire par quelqu'un d'autre. »
(Aurélié, 36 ans, MP)*

La communication en ligne représente un investissement en temps disproportionné pour les artistes producteur·trice·s, qui s'acquittent eux-mêmes de cette tâche, alors que les maisons de disque s'en chargent pour les artistes les plus populaires (Maya Bacache, Marc Bourreau, Michel Gensollen & François Moreau, 2009).

*« C'est une fuite en avant, il faut toujours publier des choses. »
(Erwan, ~25 ans, ME)*

*« 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. 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, MP)*

Comme l'ont montré Irène Bastard, Marc Bourreau, Sisley Maillard et François Moreau (2012), la démocratisation de la visibilité sur Internet profite certes à quelques musicien·ne·s inconnu·e·s, mais la distribution de la notoriété et de la popularité sur les plateformes du Web et les réseaux sociaux reste massivement concentrée sur une centaine d'artistes, déjà très visibles. La notoriété en ligne des artistes reproduit ainsi les hiérarchies qui structurent les mondes de la musique, entre les artistes et entre les esthétiques, inégalement représentées. La communication en ligne met également en exergue les tensions et les paradoxes que connaissent certains courants quant aux enjeux de légitimation et d'institutionnalisation qui les traversent, en particulier le rap et les musiques électroniques (Karim Hammou, 2012 ; Rachid Rahaoui, 2005 ; Morgan Jouvenet, 2007).

*« 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, MP)*

*« 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, ME)*

*« Beaucoup de choses sont faites pour le rock à Rennes, pour les musiciens, pour se former au métier. Mais le rap ne se joue pas dans les bars. C'est cruel, mais aujourd'hui, si tu ne fais pas 100 000 vues, tu n'as pas d'assise... »
(Bilal, 39 ans, HH)*

En résumé...

- La sécurisation des parcours individuels des interprètes dépend de la renommée de l'ensemble et de la réputation des pairs
- Les étapes clés du parcours des ensembles et projets tiennent en des rites de consécration qui, en se cumulant, permettent d'accéder à la palette des différents intermédiaires en charge de la diffusion musicale.
- Parmi eux, les tourneurs sont des acteurs centraux qui permettent d'accéder à la scène, espace de repérage et de rémunération.
- Les plateformes en ligne et les réseaux sociaux démocratisent la visibilité, mais profitent à une minorité d'artistes.
- Ils mettent en lumière les hiérarchies entre les esthétiques et les enjeux de légitimation de certains courants.



Conclusion

Ce premier travail éclaire quelques-unes des dimensions, étapes et transitions qui traversent les parcours des artistes musiciennes et musiciens. L'enquête exploratoire rappelle le poids des modèles de transmission familiaux et souligne une certaine prédominance des apprentissages académiques dans la construction d'une identité de musicien.ne. La professionnalisation y apparaît comme le résultat d'un basculement progressif, institué par l'indemnisation au titre du régime d'assurance chômage des intermittent.e-s, véritable « seuil de professionnalité » (Philippe Coulangeon, 1999) des musiciennes et musiciens interrogé.e-s. Vivre de la musique exige alors le déploiement de toute une palette d'activités éligibles au régime de l'intermittence (éducation artistique, transmission, formation, production, diffusion, fonctions techniques, régie...), plus ou moins éloignées du cœur de métier d'artiste. Les artistes producteurs et productrices insistent sur l'importance de certains rites de consécration (critiques de la presse spécialisée, tremplins identifiés et reconnus par le secteur professionnel, qui permettent d'accéder à la reconnaissance des milieux professionnels et aux différents intermédiaires en charge de la diffusion musicale. Parmi eux, les tourneurs sont plébiscités comme des acteurs centraux de la consolidation des parcours, dans la mesure où ils ouvrent la voie à la scène, laquelle demeure dans toutes les esthétiques un espace privilégié de repérage et de rémunération des artistes. Cependant, certains temps de la vie tels que la grossesse ou la parentalité, mettent en exergue la volatilité des réputations, l'incertitude structurelle et la pression à la performance qui s'exercent sur les artistes. De manière générale, la réalisation des carrières n'épouse pas une norme de trajectoire ascendante et la fin du parcours professionnel ne concède pas les avantages habituellement liés à l'âge. L'enquête montre ainsi que les opportunités et les obstacles qui émaillent les parcours dépendent du sexe des artistes, de leur milieu social d'origine, de la génération à laquelle ils ou elles appartiennent, de leur formation initiale, de leur lieu de résidence, ou encore des modes de production et de consommation propres aux esthétiques qu'ils et elles pratiquent.

Il est néanmoins nécessaire de réaffirmer que cette observation exploratoire n'est pas une photographie exhaustive ni représentative du paysage des musiciens et des musiciennes en France aujourd'hui. Certains types de profils et de parcours en sont absents ou largement sous-représentés, notamment :

- Les artistes très établis médiatiquement et économiquement ;
- Les artistes qui pratiquent en amateur, dont les parcours sont assez bien renseignés dans le domaine des musiques populaires mais beaucoup moins dans celui de la musique classique ;
- Les artistes ayant connu puis abandonné un parcours professionnel dans la musique ;
- Les artistes appartenant aux sphères hip-hop et électro, en particulier celles et ceux dont les parcours ne croisent pas les réseaux ou les lieux rattachés aux musiques pop et dérivées ;
- Les musiciens et les musiciennes interprètes sans activité d'autoproduction.

Par la mise en lumière de ses manques, l'observation est aussi révélatrice des missions et priorités des organisations membres du comité de pilotage et impliquées dans la mise en place des focus-groups, ainsi que de la fonction de diffusion qu'elles remplissent majoritairement dans les mondes de la musique.

Enfin, les musiciens et musiciennes interrogé.e-s se sont montrés prolixes et heureux de partager leurs expériences et leurs problématiques, mais ils n'ont été que 7 sur 27 à remplir intégralement le questionnaire en ligne, 3 l'ont rempli partiellement. Leurs retours à ce sujet recueillis à l'issue de la transmission du questionnaire en ligne, indiquent que l'outil, dans sa forme actuelle, est trop long et trop complexe à renseigner, faisant appel à des informations archivées ou oubliées et nécessitant des recherches laborieuses. Si le questionnaire a été si peu complété par des musicien.ne-s orienté.e-s par les organisations membres du comité de pilotage, et auxquels l'intérêt du recueil de données quantitatives a été présenté et explicité, il semble irréaliste d'espérer qu'il le soit volontairement par des musiciennes et des musiciens plus éloigné.e-s des réseaux professionnels ou moins directement impliqués dans la démarche. Il serait sans doute plus efficace de diffuser en ligne un questionnaire court, n'excédant pas une vingtaine d'items, auprès d'un panel d'une centaine de musicien.ne-s suivi.e-s de manière longitudinale sur plusieurs années.

Parallèlement, un approfondissement qualitatif des questions mises en exergue par l'observation (ou d'autres qui émergeraient au fil du temps), permettrait de compléter utilement le dispositif quantitatif et de lui donner sens. Parmi les sujets à approfondir ou les catégories d'acteurs à interroger, on peut citer, sans être exhaustif :

- La rupture de parcours et la reconversion professionnelle ;
- La fin de carrière musicale ;
- Les effets de genre sur le parcours en musique et les ressources déployées par les musiciennes pour les pallier ;
- Les logiques de déploiement des activités annexes (origine sociale, genre, formation musicale, lieu de résidence, esthétique...);
- Les parcours des musicien·ne·s dont le profil demeure peu ou pas représenté dans l'observation exploratoire;
- La formation initiale et professionnelle, musicale ou non, tout au long de la vie ;
- L'articulation des dispositifs d'appui et d'accompagnement des musicien·ne·s et leur évaluation.
- ...

Il pourrait également être pertinent de procéder à ces entretiens thématiques non pas par esthétiques musicales mais de manières croisées pour mesurer plus précisément les effets de genres artistiques sur ces problématiques.

L'intérêt dont les musiciens et les musiciennes ont crédité les focus-groups est à la mesure de leur besoin de disposer d'espaces d'échanges entre pairs. L'approfondissement qualitatif pourrait donc être conduit dans le cadre de petits groupes thématiques constitués d'artistes, voire élargis aux acteurs qui les accompagnent sur certains sujets.



Bibliographie

- ARA, Les pratiques en amateurs en musiques actuelles, dans la métropole Lilloise, le dispositif Tour de Chauffe 2011.
- Maya Bacache, Marc Bourreau, Michel Gensollen et François Moreau, Les musiciens dans la révolution numérique : inquiétude et enthousiasme, Paris, IRMA, 2009
- Irène Bastard, Marc Bourreau, Sisley Maillard et François Moreau, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, 2012/5 (n° 175)
- François Benhamou, *L'Économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2004
- Pierre Bourdieu, « *Les rites comme actes d'institution* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982
- Marie Buscatto, « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, 2004/3
- Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS, 2007
- FEDELIMA, Les pratiques collectives en amateur dans les musiques populaires, Editions Mélanie Seteun, 2019
- Philippe Coulangeon, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, 1999
- Philippe Coulangeon, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'art*, n°3, 2004
- Christophe Dejours, *Souffrance en France : la banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998
- Marie Deniau, 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
- Valérie Deroin, « Approche statistique européenne de la culture. Synthèse des travaux européens ESSnet-Culture, 2009-2011 », *Culture études*, vol. 8, no. 8, 2011
- Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*, Paris, Ministère de la culture, 1996.
- Vincent Dubois. « Légitimation », *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse, 2001
- Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon et Emmanuel Pierru, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/1-2
- Germain Dulac, « Masculinité et intimité », *Sociologie et sociétés*, vol. 35, n°2, 2003
- Karim Hammou, *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012
- Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Zones, Éditions La Découverte, Paris, 2008
- Philippe Henry, « L'entrepreneuriat culturel en débat : Vers un nouveau modèle d'organisation », *Nectart*, vol. 3, n° 2, 2016
- Sabina Issehnane, Wided Merchaoui, Trajectoire des intermittents du spectacle indemnisés. Ministère de la Culture, Culture chiffres, 2020.
- Morgan Jouvenet, Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale, Maison des Sciences de l'Homme, coll. Ethnologie de la France, 2006
- Pierre-Michel Menger, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste », *L'Année Sociologique*, 39, 1989
- Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002

- Véronique Mortaigne, « Où sont les femmes ? », MagSacem, n°102, 2019
- Kalliopi Padadopoulos, *Profession musicien : un « don », un héritage, un projet ?*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 2004.
- Le Patch (pôle des musiques actuelles en Picardie) et le RAOUL (réseau musiques actuelles Nord-Pas-de-Calais), *Musiques actuelles, parcours d'artistes en région Hauts-de-France*, mars 2017.
- Aymeric Pichevin, *L'artiste-producteur en France en 2008*, Paris, Les études de l'Adami, 2009
- Anne Petiau, *L'« âme tigrée » des musiques électroniques. Les imaginaires des jeunes et les courants musicaux*, Sociétés, 2011/2 (n°112)
- Pôle emploi, *L'emploi intermittent dans le spectacle au cours de l'année 2019*, Paris, 2020
- Le Pôle (réseau des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire) et Haute-Fidélité (Pôle des musiques actuelles en Hauts-de-France), *Etude nationale sur le développement d'artistes*, janvier 2020.
- Geneviève Pruvost, « Modes de vie alternatifs et engagement », Bertrand Badie éd., *En quête d'alternatives. L'état du monde 2018*, La Découverte, 2017
- Rachid Rahaoui, *La Techno, entre contestation et normalisation*, Volume I, 4 :2, 2005
- Hyacinthe Ravet, *L'accès des femmes aux professions musicales. L'entrée dans les orchestres symphoniques*, L'Observatoire, 2014/1 (N° 44)
- S. Rosen, « The Economics of Superstars », *The American Economic Review*, 1981

iCoop

iCoop
9 rue des Olivettes, 44000 Nantes
n° Siret : 440 271 062 000 34 / NAF 7022Z
contact@icoop.fr