

François, P., 2004, "Qu'est-ce qu'un musicien ? Professionnels et amateurs" in Nattiez, J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle. Volume 2 : les savoirs musicaux*, Paris/Arles, La cité de la musique/Arles, p. 585-611

En matière artistique, plus encore qu'ailleurs, il n'est pas aisé de tracer une ligne claire entre l'amateur et le professionnel. On retient en général que le professionnalisme correspond à l'exercice d'un métier, fondé sur une compétence dont la rémunération suffit à attester l'existence, l'amateurisme étant alors défini, en quelque sorte négativement, comme « une activité pratiquée pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint de proches » (Donnat, 1996, p. 123). Ces définitions schématiques et abruptes ne sauraient être prises que comme un point de départ, que l'analyse viendra affiner et préciser. On souhaiterait aborder cette discussion en essayant de cerner ce qui, dans les rapports de l'amateur et du professionnel, constitue les enjeux économiques et sociaux les plus problématiques.

Soulignons tout d'abord que le rapprochement du monde des musiciens professionnels et de l'univers de la musique amateur ne va nullement de soi. En effet, dans la définition de l'identité sociale du musicien amateur et du musicien professionnel, l'analyse mettra-t-elle en avant ce qui rapproche les deux figures – la pratique de la musique – ou ce qui les sépare ? En d'autres termes, le musicien amateur a-t-il davantage à voir avec le musicien professionnel, ou avec l'ensemble des praticiens amateurs qui s'adonnent à d'autres activités culturelles – le peintre, l'écrivain, l'acteur amateurs ? On le voit : il est nécessaire de laisser ouverte la question de savoir si la pratique professionnelle et amateur de la musique participent d'un monde commun.

Mais la question des rapports entre l'amateur et le professionnel mérite aussi d'être soulevée d'un point de vue plus théorique. Dans l'univers des acceptions de ces deux termes on peut, avec Bourdieu (1984), cerner deux positions polaires. Selon la première, l'amateur constituerait une sorte de version dégradée du professionnel, définie par la privation partielle de toutes les qualités – excellence technique, sensibilité esthétique – qui sont le propre du professionnel et qui le constituent en référent. Selon la seconde, au contraire, la compétence du professionnel ne constitue qu'une sorte de version limite de la compétence de l'amateur ordinaire. Ces deux acceptions polaires de la figure du musicien amateur et du musicien professionnel ne renvoient pas simplement à une inversion des valeurs et des rapports dans lesquels elles sont prises ; elles ordonnent entièrement deux conceptions de la pratique et de l'enseignement musical, et constituent par conséquent un enjeu de lutte dont l'issue, on le verra, est aujourd'hui tranchée.

L'analyse des figures du musicien amateur et du professionnel ne saurait se passer d'un détour historique, qui permettra de mettre au jour les conditions sociales et les modalités historiques qui ont présidé au dégagement des catégories, d'abord assez largement indistinctes, du compositeur et de l'interprète, de l'interprète amateur et du musicien professionnel, de l'interprète et de l'enseignant. L'examen successif de la figure du musicien amateur et de l'interprète professionnel permettra de montrer la position paradoxale du premier et la relative autonomie du second.

De la division du travail musical : le virtuose, le professeur et l'amateur

L'histoire sociale ne s'accommode pas de rupture claire ; on peut cependant avancer que le 19^{ème} siècle fut le théâtre de la séparation progressive des figures qui se

partagent désormais la production musicale en occident : c'est en effet durant les périodes classiques et romantiques que la division du travail musical s'accroîtra au point d'opposer progressivement l'interprète et le compositeur ; le musicien, de plus en plus virtuose et spécialisé, va progressivement donner naissance au musicien professionnel moderne tandis que parallèlement se fait jour une catégorie nouvelle, celle des amateurs, qui en s'élargissant permettra la constitution de l'autre professionnel de la musique : le professeur.

Le divorce de l'interprète et du compositeur

Menger (1983) décrit la dialectique de l'offre et de la demande qui a engendré, au 19^{ème} siècle, l'opposition croissante des compositeurs et des interprètes. La première moitié du 19^{ème} siècle était marquée par la coïncidence des intérêts des compositeurs et des interprètes, les marchés de l'interprétation et de la création ne se faisant pas obstacle mais étant au contraire étroitement dépendants, voire confondus. L'expansion de ces marchés obéissait à trois principes complémentaires qui contribuaient à renforcer la solidarité des intérêts du compositeur et de l'interprète : la production lyrique primait sur la production instrumentale, les renouvellements esthétiques dans l'évolution des genres musicaux étaient de faibles amplitudes, et la consommation des œuvres se tournait majoritairement vers un répertoire immédiatement contemporain.

C'est l'inversion de ces trois principes qui va conduire à une divergence croissante des marchés de création et de diffusion après 1850. En effet, l'activité du compositeur et de l'interprète, dans le rapport qu'elles entretiennent au passé, tendront à s'opposer de plus en plus. D'un côté, l'impératif d'originalité devient la norme de la composition. D'un autre côté, le marché des œuvres s'enrichit d'œuvres du passé que les interprètes sont d'autant plus appelés à jouer que les entreprises du spectacle, échaudées par les échecs récurrents des œuvres contemporaines, programment une part toujours plus importante de musique ancienne.

Cette nouvelle configuration des relations qui se font jour au sein du monde musical entraîne des conséquences importantes pour ses différents acteurs. Pour les compositeurs, tout d'abord : en deux siècles, rares sont les compositeurs qui parviennent à vivre de leur art – mais la nature de la « profession d'appoint » qui leur permettait de continuer leur travail de création s'est modifiée : avant 1930, les compositeurs sont majoritairement des interprètes ; ils sont toujours plus nombreux, depuis, à se faire enseignants.

Par ailleurs, le divorce des marchés de la création et de l'interprétation a tendu à conférer à l'interprétation une valeur en soi, et non plus une valeur ajoutée : l'excellence des interprètes a appelé une spécialisation toujours plus grande des interprètes qui, institutionnellement, s'est traduite par leur professionnalisation. Pour cette raison, la modification des rapports de l'interprète et du compositeur va de pair avec la distinction, au sein du monde des interprètes, entre le professionnel et l'amateur. Cette segmentation des interprètes peut s'analyser en suivant tout d'abord, comme un symptôme, la modification des rapports des compositeurs et des amateurs.

L'amateur et le compositeur : indices d'un éloignement

La professionnalisation d'une partie des interprètes a créé une étanchéité quasi parfaite entre le monde des amateurs et celui des compositeurs – mais cette séparation a été progressive, et le 19^{ème} siècle peut également se lire comme la chronique du lent éloignement

du créateur et de l'amateur. Il reste vrai, cependant, que les rapports du compositeur et de l'amateur éclairé ont très tôt été lus sous un angle péjoratif, autant par les acteurs du monde musical que par ses analystes : la musique créée directement pour les amateurs devait nécessairement être une version dégradée – moins virtuose techniquement, moins riche esthétiquement – de celle qui était écrite pour les meilleurs interprètes.

C'est cette grille de lecture qu'applique Adorno (1973) aux débuts de la période classique qui constitue, à ses yeux, les premiers temps de l'art bourgeois. Pour Adorno, la fin du baroque place les compositeurs dans une nouvelle position : ils n'ont plus en face d'eux un mécène éclairé, mais une demande anonyme – celle du marché – dont ils doivent deviner les désirs, en particulier celle qui émane des premiers « amateurs ». Cette nouvelle position se traduit, pour Adorno, par le développement d'une musique plus facile et plus immédiate.

Noiray (1990) discute cette lecture et en nuance la portée. Il souligne tout d'abord que les compositeurs de l'ère classique et romantique continuent à proposer de la musique aussi ardue que leurs prédécesseurs même s'il rappelle aussi l'émergence, à la même époque, d'une littérature didactique dont les recueils « à l'usage des dames » de la musique pour claviers constitue un des exemples paradigmatiques. Par ailleurs, Adorno semble pêcher par anachronisme : entre 1740 et 1770, en effet, les compositeurs restent attachés à un mécène. La transformation du langage musical a bien des racines sociales, mais elles viennent de la transformation de la nature des rapports qui lient l'aristocrate et le musicien : Carl Dalhaus (1985) voit ainsi dans le développement de la musique de chambre le passage du mécénat ostentatoire à la pratique enthousiaste d'un art commun à tous les états de la société. Désormais davantage définie par les échos sensibles qu'elle réveille chez les auditeurs, la musique est censée transcender les classes sociales et devient le lieu de rencontre privilégié où se rencontrent aristocrates et roturiers, « amateurs » et « professeurs ».

Cependant si la rupture des relations entre l'amateur et le compositeur n'est pas consommée dès l'époque classique, elle se développera au 19^{ème} siècle. On en trouve une illustration exemplaire dans le cas des orphéons français qu'étudie Gumpowicz (1987), qui montre comment, au milieu du 19^{ème} siècle encore, les orphéons parvenaient à attirer à eux les meilleurs compositeurs de l'époque : Auber, Meyerbeer et Gounod soutenaient le projet orphéonique et pouvaient composer de vastes chœurs d'homme pour cette entreprise exclusivement amateur. Mais il décrit également la manière dont les orphéons vont peu à peu souffrir d'une image péjorative, et comment les compositeurs les plus fameux vont peu à peu se détourner de ces formations et céder la place à des « créateurs » toujours plus médiocres.

Le divorce des compositeurs et des amateurs qui se fait jour au 19^{ème} siècle n'est que l'une des manifestations de la position qui sera désormais réservée, dans le nouvel ordre musical, à la pratique amateur : les amateurs ne constituent pas une alternative aux professionnels, mais en présentent une version dégradée. La figure de l'amateur qui peu à peu émerge au 19^{ème} siècle est inséparable de celle qui lui fait face : celle du musicien professionnel.

La professionnalisation du musicien : l'interprète et le professeur

Ehrlich (1985) analyse, dans le cas de la Grande Bretagne, le mouvement de professionnalisation que connaît le monde musical durant le 19^{ème} siècle. Au début du 19^{ème}, les emplois de musiciens sont majoritairement concentrés à Londres, et la part des musiciens

étrangers dans les emplois supérieurs reste très importante. La profession naissante est très peu féminisée, et la transmission des emplois et des compétences est avant tout familiale.

C'est l'ensemble de ces caractéristiques que va venir modifier la constitution d'un groupe de musiciens professionnels : soutenus par une demande musicale très importante jusqu'à la première guerre mondiale, le nombre de musiciens ne cesse de croître. Cette croissance des effectifs est alimentée par le développement des établissements de formation, qui prennent progressivement la place des familles dans la transmission des compétences. A cette transformation quantitative vient s'ajouter une transformation qualitative : au cours du siècle, l'éventail des situations intermédiaires entre l'amateur et le professionnel se réduit peu à peu – le monde professionnel devient de plus en plus imperméable aux amateurs et aux intermittents qui, dans un premier temps, avaient pu continuer à se mêler aux effectifs des formations professionnelles.

Au total, le marché des musiciens reste dominé par Londres : au 19^{ème} comme au 20^{ème} siècle, la capitale londonienne ne cessera de concentrer l'essentiel des musiciens professionnels. Mais soutenue par la croissance urbaine, la demande de musiciens professionnels se développe également en province, contribuant à diffuser sur l'ensemble du territoire britannique le modèle de professionnalisation (formation, marché du travail, gestion des carrières) mis en place à Londres : le recrutement et les carrières des musiciens se délocalisent progressivement, et la concurrence entre les musiciens locaux ne fait que s'accroître à mesure que des bassins d'emplois locaux se constituent.

Le monde des interprètes est marqué par la prédominance des musiciens spécialisés dans la musique légère : la consommation de musique pour elle-même est relativement peu importante, et l'essentiel des emplois d'instrumentistes est alors fourni par les cabarets, les cafés, les music-halls, et après 1918 par les cinémas. Le retournement de conjoncture sera brutal. Au début des années 30, le cinéma parlant triomphe et remplace définitivement le cinéma muet qui alimentait massivement la demande de musiciens professionnels depuis le début du siècle. Parallèlement, le développement des médias – radios et disques – contribue à réduire sensiblement la demande de musiciens professionnels. Ces deux transformations accentueront la stratification du milieu des musiciens professionnels, en favorisant la formation d'une élite sollicitée par l'industrie phonographique et par la radio, alors en plein développement.

Face à l'interprète émerge l'autre figure du professionnel : celle de l'enseignant. Ce secteur d'emploi est celui qui se féminise le plus vite, et cette féminisation est un des indices de la place qu'occupe l'enseignement dans la hiérarchie des prestiges professionnels : l'exercice du professorat était un métier faiblement qualifié (il n'existait d'ailleurs pas de filière unique de certifications des compétences), médiocrement rémunéré, pratiqué pour l'essentiel dans un cadre privé et principalement consacré aux degrés élémentaires de l'initiation.

Dans ce mouvement de professionnalisation, la place de l'amateur reste dans l'ombre : formidablement hétérogène, de la musique de salons aux orphéons de province, le monde amateur n'a en commun que d'être rejeté hors du triangle dessiné par la nouvelle division du travail musical, définie par l'articulation des trois pôles que sont l'interprète professionnel, le compositeur et le professeur. L'interprète professionnel moderne naît de la distance toujours plus grande qui le sépare de l'amateur ; cette émergence s'accompagne de l'éloignement progressif de l'amateur et du compositeur : c'est donc auprès du professeur que l'amateur va trouver le plus facilement sa place, dessinant la figure d'un amateur élève qui installera rapidement le musicien amateur dans la position du professionnel dégradé.

La position de l'amateur : sous le regard du professionnel ?

En essayant de cerner la position du musicien amateur, il faut avant tout rappeler que la pertinence des questions et l'interprétation des résultats seront sensiblement différentes selon que l'on fait l'hypothèse que musiciens amateurs et professionnels participent d'un monde commun, ou selon que l'on suppose que la pratique de la musique en amateur a davantage à voir avec les autres pratiques culturelles amateurs. La position des musiciens amateurs, à cet égard est assez ambiguë : d'un côté, en effet, la pratique musicale tend à partager avec les autres pratiques artistiques amateurs des traits communs, mais présente malgré tout des spécificités trop forte pour que l'on puisse simplement l'y ramener. D'un autre côté, le monde amateur reste relativement étanche au monde professionnel, mais tend à se faire imposer, par le biais de l'enseignement notamment, un projet professionnel qui lui est *a priori* étranger. Prise dans ce double système de tension – par rapport aux autres amateurs, et par rapport aux professionnels de la musique – la pratique musicale amateur dessine ainsi sa spécificité, qui est aussi une difficulté d'être. On le montrera à partir du cas français.

La musique amateur et les autres pratiques culturelles

Les travaux de sociographie dont on dispose pour la France, et qui dessinent le portrait typique de l'amateur (Hennion, 1983 ; Donnat, 1996) montrent que le musicien amateur ne se distinguent pas fondamentalement des autres amateurs qui s'adonnent au théâtre, à l'écriture, à la danse ou aux arts plastiques. Le musicien amateur est en effet majoritairement féminin, il est plus souvent issu d'une catégorie sociale favorisée – le niveau de diplôme étant à cet égard plus important que le volume des revenus – et sa pratique dépend assez largement de sa situation personnelle – est-il ou non célibataire, sa situation scolaire ou professionnelle lui laisse-t-elle le temps de s'adonner à des loisirs ? Très grossièrement esquissée, la figure du musicien amateur ne se distingue donc pas de celle de l'acteur amateur ou du peintre du dimanche.

La musique est cependant porteuse de spécificités qui tendent à singulariser le musicien par rapport aux autres amateurs. La première série de particularités a trait à l'inscription de la pratique musicale au sein du cycle de vie, et aux effets de génération. Ces derniers sont en effet nettement moins marqués dans le cas des musiciens que pour les autres pratiques amateurs : toutes les pratiques amateurs connaissent une croissance très importante à partir des années 70, alors que la pratique musicale était implantée bien avant dans la vie sociale.

Par ailleurs, l'inscription de la pratique musicale dans le cycle de vie est marquée par un paradoxe qui singularise doublement la pratique musicale par rapport aux autres pratiques artistiques amateurs. D'un côté, la musique est de toutes les activités artistiques celle qui est la plus attachée à l'enfance : la pression familiale joue un rôle déterminant dans la décision de jouer d'un instrument, et l'hérédité familiale est très forte – un individu a d'autant plus de chances d'être musicien amateur qu'il est issu d'une famille où la musique était pratiquée. Le rattachement à l'enfance a aussi directement à voir avec le poids de l'enseignement dans la pratique musicale amateur, et se retrouve dans le taux important d'abandon précoce d'une activité que les enfants n'avaient pas nécessairement choisie. D'un autre côté, pourtant, de toutes les activités artistiques, la musique est celle qui

est le plus souvent celle de toute une vie : s'ils ne l'ont pas abandonné durant leurs premières années d'apprentissage, les musiciens amateurs continuent de pratiquer la musique durant toute leur existence. Cette inscription paradoxale de la pratique musicale dans le cycle de vie tend à lui conférer une position singulière au sein des pratiques amateurs.

Une autre particularité de la pratique musicale la distingue fortement des autres pratiques amateurs, tout en contribuant à rendre profondément hétérogène le monde des musiciens amateurs en lui-même. Plus que d'autres pratiques culturelles – celle des acteurs ou des danseurs, par exemple – celle des musiciens est souvent une pratique solitaire. Certes, cette singularité est très inégalement vérifiée selon les instruments : elle est beaucoup plus le fait du piano – qui est en France l'instrument de la moitié des musiciens amateurs – que des cordes ou du chant. Mais le caractère solitaire de la pratique musicale a au moins une conséquence importante : les musiciens amateurs se passent très facilement d'un contact avec le public. De ce point de vue, la pratique musicale amateur est en opposition totale avec la pratique professionnelle qui n'existe qu'à condition d'être confrontée, directement ou indirectement, à un public – c'est un des aspects qui contribue à distinguer le plus fortement les musiciens amateurs des professionnels.

La pratique musicale, toutefois, n'est pas totalement « désocialisée » : simplement, les modalités de socialisation de la pratique musicale amateur passent moins par la confrontation à un public que par l'enseignement et, plus largement, par l'inscription dans un projet que lui imposent les structures enseignantes.

La place de l'enseignement et l'imposition du projet professionnel

Un des traits qui distingue le plus fortement la musique des autres pratiques amateurs tient à la place qu'y occupe l'enseignement spécialisé : liée à la précocité des débuts, cette place tend à rabattre pour une large part la pratique du musicien amateur sur une logique d'apprentissage. Or, cet apprentissage s'inscrit en France dans un projet qui, comme le montre Hennion (1983) est immédiatement porté vers l'excellence et la professionnalisation. A des demandes de musique extrêmement hétérogènes, le conservatoire tel qu'il s'est mis en place en France répond par un offre unique : musique dite « classique », virtuosité technique, compréhension intellectuelle de la musique et, pour certains instruments – cordes et vents notamment – pratique collective de la musique constituent les piliers de cette formation qui inscrit la pratique amateur dans une perspective professionnelle.

Si l'attitude des élèves des conservatoires pris dans cette dynamique varie considérablement, l'imposition de ce projet professionnel a de quoi surprendre quand on sait que le monde professionnel reste étranger à l'immense majorité des amateurs. Tout d'abord, la majorité des amateurs ne connaît rien du monde professionnel et ne souhaite pas lui appartenir un jour. Par ailleurs, les musiciens amateurs font preuve d'un très grand conformisme dans leurs goûts musicaux et d'une relative apathie dans leur pratiques culturelles – sortie à l'opéra ou au concert : les choix des élèves des conservatoires (Hennion, 1988) ou plus largement des amateurs (Donnat, 1996) sont des plus classiques, ils restent en particulier totalement étrangers au monde de la création contemporaine. En d'autres termes, le lien objectif qui existe entre la pratique musicale amateur et la connaissance ou même l'intérêt pour le monde professionnel est des plus ténus.

S'ils imposent un projet unique pour répondre à des demandes diverses, peut-on pour autant conclure à l'échec des conservatoires ? Là encore, la réponse est ambiguë.

Tout d'abord, force est de constater que les conservatoires ne parviennent pas réellement à démocratiser la musique : sans doute, le recrutement des conservatoires est-il plus égalitaire que celui des salles de concert – la pratique de la musique, davantage que la consommation musicale, fonctionne comme un outil de démocratisation. Mais l'influence du conservatoire reste faible, en particulier face au poids de l'hérédité familiale – comme le souligne Hennion (1983) les conservatoires semblent incapables de corriger les inégalités sociales et musicales de départ : « loin de les niveler, l'enseignement musical les accentue, comme s'il ne portait ses fruits qu'à condition de *compléter* un milieu familial favorable qu'il ne peut *remplacer* » (Hennion, 1983, p. 15).

Enfin, puisque « l'esprit conservatoire » est tout entier sous-tendu par un projet professionnel, le conservatoire et plus largement l'enseignement devraient jouer un rôle fondamental dans l'articulation du monde des amateurs et du marché du travail des musiciens professionnels. A cet égard, le bilan que l'on peut tirer du système des conservatoires est profondément ambivalent. D'un côté, en effet, la fréquentation des systèmes d'enseignement peut permettre aux apprentis musiciens de mesurer leur chance de succès dans le monde professionnel. Strauss (1970) montre ainsi que la fréquentation des écoles d'art permet aux artistes d'accumuler de l'information sur leurs chances de succès, et sur les conditions de réussite sur le marché du travail. Ainsi, le poids pris par les systèmes d'enseignement en matière musicale peut engendrer une capillarité très fonctionnelle entre le monde des amateurs et celui des professionnels.

Cependant, la place qu'occupe l'enseignement dans le monde musical peut être également porteur de déséquilibres démographiques qu'il contribue à entretenir. Ehrlich (1985) montre ainsi que lorsque s'accroît la demande de spectacles et de services pédagogiques, l'ajustement à la hausse se fait sans difficulté ; en revanche, lorsque la demande de musiciens faiblit, l'ajustement à la baisse de l'offre de musiciens est beaucoup plus hasardeux. En effet, ceux que rejette le marché des interprètes vont se tourner vers les métiers de l'enseignement. La surproduction d'apprentis musiciens est encore renforcée : davantage d'enseignants forment davantage d'élèves, dont les chances d'accès au marché professionnel sont pourtant de plus en plus faibles, et s'affaiblissent encore à mesure que les effectifs augmentent. Certains instruments, comme le piano ou encore la flûte à bec, constituent des exemples paradigmatiques de ce type de dysfonctionnement.

L'amateur praticien : l'autre figure de l'amateur

Malgré le poids occupé par l'enseignement et par le « projet professionnel » qu'il propose, la pratique musicale amateur a pu, et peut encore dans bien des cas, se penser à l'extérieur de ce cadre : s'installer hors de l'enseignement, s'extraire de l'impératif d'excellence et de virtuosité pour se concentrer sur une pratique plus immédiate, moins intellectuelle et moins virtuose, revaloriser la pratique comme une fin en soi, tels pourraient être les traits qui définiraient une sorte de « contre-modèle » à opposer, ou à juxtaposer, face à celui des conservatoires. En particulier, ce contre-modèle du musicien amateur interdit de penser l'amateur comme une somme de privations des qualités qui constituent l'interprète professionnel ; il oblige de le considérer comme un acteur à part entière et non plus en devenir du monde musical, acteur dont la pratique, qualitativement différente, ne peut se ramener à celle du professionnel.

La naissance de cette figure de l'amateur comme acteur à part entière du monde musical, remonte environ à la même époque que celle de l'amateur comme professionnel en devenir défini par le conservatoire : on en trouve une définition extrêmement claire dans le projet qui anime les fondateurs du mouvement des orphéons, étudiés par

Gumplowicz (1987). Disciple de compositeurs de la révolution française, comme Méhul ou Gossec, Wilhem, l'un des fondateurs de ce mouvement, partage avec eux l'idée que le véritable artiste est celui qui parvient à faire chanter le peuple. Le projet des orphéons est inséparablement pédagogique et pratique : l'objectif poursuivi n'est pas de former des virtuoses, mais de faire descendre la pratique musicale dans toutes les couches de la société, et dans tous les villages de France. La pratique amateur a donc pu se penser comme sa propre fin, qui certes n'exclue pas l'apprentissage, mais qui ne se donne pas comme une voie d'accès au monde professionnel.

Rapidement, ce projet fut raillé et déconsidéré, preuve que des deux modèles de l'amateur définis à la même époque, l'un prenait le pas sur l'autre. La pratique amateur dont il était l'une des manifestations n'a pas pour autant disparu, si elle demeure minoritaire. C'est à cette dualité des pratiques amateurs que renvoient les traits singuliers de la pratique du chant choral en France : ancrée depuis plus longtemps dans la vie sociale, pratiquée par des chanteurs souvent plus âgés que les musiciens, le chant choral reste une voie d'accès privilégié à la pratique musicale, et contribue à définir un monde d'amateurs assez sensiblement différent du monde des instrumentistes. De la même manière, certains instruments sont massivement pratiqués par des musiciens qui ne se lovent pas dans la figure de l'amateur définie par les conservatoires. Ainsi, si la part de l'autodidaxie dans l'apprentissage de la musique est globalement assez faible – surtout si on la rapproche des autres pratiques culturelles – elle se retrouve dans le cas des guitaristes ou des percussions : en d'autres termes, pour les instruments peu valorisés par le répertoire défendu par les conservatoires, mais centraux dans la musique rock ou dans les variétés. Ces instruments peuvent renvoyer beaucoup plus facilement à une pratique musicale non professionnalisante, qui autonomise encore plus le monde des amateurs par rapport aux professionnels.

Le monde amateur et le monde professionnel ne sont pas étanches l'un à l'autre, mais il est beaucoup trop rapide de postuler dès le départ qu'ils participent d'un même univers parce que tous deux mettent en jeu la pratique musicale. La nature de leurs relations, pour les amateurs à tout le moins, contribue dans une très large part à définir ce qu'ils sont. En effet, les musiciens amateurs sont placés dans une position paradoxale : ignorant largement le monde professionnel, ils lui sont cependant soumis par l'intermédiaire du système d'enseignement qui contribue, en leur imposant un projet professionnel qui leur est *a priori* étranger, à faire de l'amateur une version dégradée du professionnel. Pris dans un rapport paradoxal au monde professionnel, fait d'étrangeté et de domination, le monde amateur aura peu d'influence sur celui des interprètes professionnels : ainsi s'explique qu'à l'heure de se centrer sur le monde des professionnels, les amateurs disparaissent à peu près de la scène.

Le monde professionnel : socialisation, emplois et carrières

Si le monde des interprètes professionnels est relativement autonome, à la fois par rapport aux musiciens amateurs et par rapport aux compositeurs, il n'en est pas moins extrêmement hétérogène, et son analyse suppose que soient abordés trois types de questionnement. Tout d'abord, celui de la socialisation professionnelle : en quoi consiste l'accès au statut de professionnel ? Ensuite, celui du marché du travail des musiciens professionnels : quels sont les emplois que les musiciens professionnels peuvent occuper, et quels sont les différents modes de régulation de l'offre et de la demande de main d'œuvre ? Enfin, celui des carrières des musiciens professionnels : sur quels principes repose la

segmentation et la hiérarchie des différents postes des musiciens professionnels, et quels sont les logiques de carrière qui ordonnent la circulation entre ces différentes positions ?

La socialisation professionnelle

Le passage de l'amateurisme au professionnalisme passe généralement par l'acquisition d'une compétence : contrairement à d'autres activités artistiques, la profession de musiciens suppose un long apprentissage qui contribue à construire la distinction de l'amateur et du professionnel. Plus que d'un apprentissage, il serait sans doute plus juste de parler de socialisation professionnelle : en effet, on se saurait le réduire à l'acquisition d'une technique ou même d'une convention esthétique – il renvoie à un processus très large d'inculcation de normes et de valeurs qui fondent l'intégration du musicien dans un groupe de pairs.

La socialisation professionnelle du musicien comprend plusieurs facettes. La première, la plus évidente, renvoie à toute l'acquisition technique qui rend le musicien professionnel plus virtuose que l'amateur : l'apprentissage de ces « techniques du corps », pour reprendre le vocabulaire de Mauss (1950), permet au musicien d'acquérir un véritable langage du corps qui, comme le note Escal (1991) lui permet de traduire l'écriture en son.

Cet apprentissage est souvent douloureux. La souffrance physique qu'il engendre, souvent passée sous silence, est analysée par Alford et Szanto (1995) comme le résultat de stratégies institutionnelles déployées dans les trois champs impliqués par l'apprentissage de l'instrument : le monde des virtuoses, celui des pédagogues et celui des médecins. L'apprentissage du piano, dans cet exemple, fut toujours marqué par une souffrance physique que le jeu institutionnel dénie : « comment et pourquoi la douleur apparaît-elle chez les virtuoses ? Leur rivalité à couteaux tirés requiert un entraînement impitoyable, très exigeant physiquement. Et pourtant le monde des virtuoses pénalise l'aveu de la douleur et la recherche d'un traitement qui terniraient l'image pure du virtuose au talent presque sacré, affranchi de toutes entraves biologiques triviales » (Alford, Szanto, 1995, p. 60).

On ne peut cependant réduire l'apprentissage du musicien professionnel à l'acquisition d'une technique : il faut le replacer dans l'acquisition plus globale de ce que Becker (1982) nomme une convention et qui permet de définir, de façon souvent informelle, voire implicite, l'ensemble des décisions et des techniques permettant d'engendrer une interprétation. Ces conventions sont partagées par les musiciens et par le public, et par les musiciens entre eux : c'est elle qui rend leur collaboration possible et spontanée.

Benett (1980) met ainsi au jour les modalités de construction de la convention des musiciens de rock. Les musiciens étudiés sont des artistes locaux qui reproduisent les tubes nationaux, et qui vont orienter l'essentiel de leur attention sur les problèmes de son, en reléguant tous les autres aspects de la pratique collective au second plan. L'originalité de l'apprentissage des conventions, dans le cas des musiciens de rock, tient à ce que cet apprentissage est collectif : « sans personne pour leur montrer comment, les musiciens apprennent à jouer ensemble en parlant de la façon de constituer un groupe, en cherchant des endroits pour répéter, en discutant instruments ou équipements, en achetant le matériel nécessaire, en recherchant des contrats pour se produire, en déchiffrant les compositions et en apprenant à les jouer et, beaucoup plus important, en prenant position en permanence sur ce

qui « sonne bien » » (Benett, 1980, p. 6). L'écoute et l'aptitude à manipuler les sons progressent, le corps et les muscles apprennent toutes les implications du « toucher » de l'instrument – sont ainsi mis à nu les processus d'incorporation des conventions perceptives qui fondent la coopération des musiciens.

La socialisation professionnelle renvoie par conséquent, nécessairement, à l'intégration au sein d'un groupe. Si cette intégration se fonde et se manifeste dans le partage d'une convention qui rend possible l'interprétation collective, on aurait grand tort de l'y réduire : artiste, le musicien l'est et le manifeste dans son comportement, et l'apprentissage du professionnel peut être celui d'un véritable art de vivre. On en veut pour preuve, cet extrait d'un article que Théophile Gautier consacre à Liszt dans *la presse* du 22 Avril 1844 : « l'on s'est beaucoup moqué de ses longs cheveux, de sa figure de personnage de Hoffmann, de ses regards extatiques, de ses gestes convulsifs, de ses mouvements démoniaques ; sa petite redingote noire à brandebourgs et son sabre hongrois ont été le sujet de plaisanteries plus ou moins insipides. Quant à nous il nous semble qu'un artiste ne doit pas et ne peut pas avoir l'air d'un fabricant de chandelles ; ses goûts, ses mœurs, ses pensées impriment nécessairement à sa physionomie quelque chose de particulier et c'est une autre façon de se manifester que de porter des souliers lacés, des gants verts et des cols guillotinant les oreilles. Depuis quelque temps, cette affectation s'est introduite parmi les poètes, les peintres et les musiciens de ressembler autant que possible à des maires de campagne ou à des éleveurs de bestiaux... Il y a aussi une autre manie non moins ennuyeuse, c'est de jouer d'un instrument quelconque, les bras collés au corps avec la face morte et des yeux de poisson cuit... » (cité par Escal, 1991, p. 182).

L'artiste, nous dit Gautier, ne doit pas ressembler à un « fabricant de chandelles ». Becker (1963) nous montre que cette injonction se retrouve très loin de Liszt et des ses admirateurs, et que le cliché du musicien bohème, non conformiste ostentatoire, peut recouvrir une réalité sociale décisive qui contribue à structurer le groupe des pairs, en l'occurrence celui des musiciens de jazz. Le non-conformisme des comportements des musiciens de jazz fonde la solidarité des musiciens qui s'opposent aux « caves ». Il articule la possibilité d'une communauté déviante devant gérer, pour des raisons économiques, ses rapports et ses compromissions avec les « autres », consommateurs ou musiciens commerciaux qui sans appartenir au groupe lui sont malgré tout nécessaires. De la même manière, Gumpłowicz (1990) montre comment la figure du jazzman français fut longtemps introuvable. Venus du monde des musiciens de danse, les premiers jazzmen français peuvent fort bien jouer cette musique noire venue d'Outre-Atlantique, ils ne peuvent l'incarner : moins chargés en signes que les musiciens américains, trop éloignés de l'origine du jazz, ils ne peuvent que reproduire les manières de faire des musiciens noirs américains, partager leur mode de vie et reconduire leurs clichés sans acquérir, pendant longtemps, la reconnaissance réservée aux « vrais jazzmen ». Ce n'est que progressivement, par l'excellence musicale et le partage du mode de vie, que les musiciens français seront reconnus par les consommateurs locaux et que sera rendue possible l'existence du musicien de jazz français.

Le marché du travail : positions et régulations

Un des éléments qui permet de distinguer *a priori* l'amateur du professionnel renvoie à l'existence d'une rémunération qui vient sanctionner la pratique de l'activité concernée, ici l'activité musicale. En d'autres termes, l'analyse du monde professionnel doit nécessairement renvoyer à celle du système d'emplois proposé aux musiciens. Dans le monde musical, la variété des situations d'emplois est un des nombreux indices de l'hétérogénéité

fondamentale du monde des interprètes professionnels. Spontanément, on distingue souvent deux pôles qui définissent deux conditions d'emplois que tout oppose. D'un côté, les musiciens professionnels peuvent trouver à s'employer dans des structures stables, souvent liées à la puissance publique (au moins en Europe), où ils bénéficient d'un emploi garanti pour une période indéterminée, voire pour toute leur vie professionnelle, sanctionné par un salaire régulier dont la progression est fixée par des accords collectifs d'entreprise. D'un autre côté, les musiciens peuvent être employés dans des entreprises musicales éphémères et instables, qui les embauchent et les rémunèrent à la prestation – sans leur garantir aucune reconduction d'embauches – à des niveaux de rémunération pouvant suivre les fluctuations relatives de l'offre et de la demande. On reconnaît là les deux modes de gestion des ressources rares retenues par les économistes : l'institution et le marché.

Dans le cas du monde musical, cependant, cette vision bipolaire n'est guère satisfaisante. Non que les deux pôles de cette opposition ne se rencontrent pas dans leur forme pure : les institutions lyriques ou symphoniques européennes sont une très bonne incarnation de la première figure, tandis que la seconde est assez bien représentée par certains groupes de jazz, ou par les ensembles spécialisés dans la musique ancienne. Mais bien plus qu'une alternative entre ces deux pôles, c'est un véritable continuum de situations entre ces deux positions que met au jour l'analyse. Proche de l'institution, mais cependant plus flexible que les orchestres de permanents, le fonctionnement des orchestres spécialisés dans l'enregistrement de musique de films à Hollywood qu'analyse Faulkner (1971) constitue un premier exemple de situations intermédiaires. En effet, ces formations ont pu, un temps, participer à une stabilisation partielle des emplois proposés aux musiciens, en embauchant les artistes pour un an et en reconduisant régulièrement les engagements : sans être un emploi illimité et sans échapper totalement, par conséquent, aux aléas du marché, les professionnels du studio bénéficiaient ainsi d'un système d'emplois plus stable que le marché pur et parfait des musiciens free lance.

Plus proche du système du marché sans s'y réduire cependant, le fonctionnement des grands orchestres londoniens repose sur l'embauche de musiciens free lance sans toutefois s'en remettre à la seule régulation de l'offre et de la demande (Peacock, 1970) : chaque grand orchestre symphonique londonien – London Symphony, London Philharmonic, Royal Philharmonic, Philharmonia – a un rapport privilégié avec un certain nombre de musiciens, considérés comme membres de l'orchestre bien qu'ils ne soient aucunement salariés et qu'ils ne soient payés qu'à la prestation. Ces musiciens se voient automatiquement proposer la totalité des productions de chaque orchestre ; le musicien est libre de refuser, le travail étant alors proposé à un autre musicien free-lance, celui-là non membre de l'orchestre. Si le système retenu est bien celui de l'emploi free-lance, le marché et l'institution se partagent la régulation de la main-d'œuvre.

La prise en compte de ce continuum permet de mettre au jour la dynamique économique de certains sous-marchés du monde musical : l'histoire de certains segments de la profession de musiciens peut se lire comme le déplacement d'un point à un autre du spectre. En analysant l'évolution des musiciens de jazz en France, Fabiani (1986) met ainsi en évidence le poids croissant des subventions et des commandes, qui tend à faire passer le monde des musiciens de jazz d'une régulation assurée par le marché à une régulation de plus en plus institutionnelle, dont l'une des manifestations fut la fondation d'un orchestre national de Jazz. Ce déplacement du pôle du marché vers celui de l'institution n'est d'ailleurs pas sans conséquence pour le devenir professionnel des musiciens, amenés progressivement à se rendre compte que, paradoxalement « une carrière dans l'improvisation ne s'improvise plus » (Fabiani, 1986, p. 242).

Symétriquement, Faulkner (1971) décrit une évolution inverse dans le cas des musiciens de studio à Hollywood à la fin des années 50. Les transformations de l'équilibre économique des maisons de production cinématographiques les amènent à réduire le budget consacré à l'enregistrement des Bandes Originales, le système d'embauche à l'année étant par conséquent progressivement réduit jusqu'à disparaître pour être remplacé par le recours à l'embauche ponctuelle de musiciens free-lance. Là encore, ce passage d'une logique institutionnelle à une dynamique marchande n'est pas sans conséquence sur la carrière des musiciens, certains parvenant à entretenir leur visibilité sur un marché de plus en plus concurrentiel, d'autres n'arrivant pas à s'acclimater à des conditions de marché beaucoup plus incertaines.

Le marché du travail définit un ensemble de positions offertes aux musiciens ; sans être une « profession organisée » au sens où peuvent l'être les professions libérales, les musiciens professionnels ont mis en place des modalités de fonctionnement, institutionnels ou informels, qui permettent à la profession de s'auto-réguler partiellement.

Les syndicats de musiciens sont l'un des outils privilégiés de cette auto-régulation. Les syndicats de musiciens se sont construits suivant un processus assez chaotique dont Fauquet (1990) rend compte pour la France et Ehrlich (1985) pour la Grande Bretagne. Dans le cas de la France, le syndicalisme musicien apparaît dans un climat qui, loin d'être un climat de crise, est caractérisé par l'expansion considérable de la demande de musiciens professionnels. Le rôle du syndicalisme naissant sera autant de fédérer en une même organisation des artistes dont les positions et les pratiques professionnelles sont extrêmement hétérogènes – qu'y a-t-il de commun entre les musiciens de café-concert de province, dont le rôle fut décisif dans la constitution des premiers syndicats de musiciens, et les musiciens des grandes phalanges parisiennes ? – que de définir des frontières qui visent à exclure du monde musical professionnel des musiciens dont la concurrence est jugée déloyale – notamment les musiciens militaires et les musiciens étrangers. Le but que se donnent les premiers syndicats de musiciens est en effet de prendre la défense de travailleurs qu'ils jugent exploités, essentiellement en définissant un salaire minimum, en fonctionnant comme une agence de placement et en assurant une retraite à leurs membres. Ces syndicats se heurteront à des difficultés importantes : à « l'immémoriale indolence de notre corporation » que déplore Gustave Charpentier (cité par Fauquet, 1990, p. 232), qui souligne l'apathie des musiciens confrontés aux enjeux de la mobilisation collective, s'ajoute la division des syndicats, très classique au début du 20^{ème} siècle, entre les rouges et les jaunes – i.e. entre ceux qui adoptent le projet de révolution défendu par les grandes confédérations ouvrières, et ceux qui s'en tiennent à un strict projet professionnel.

Si l'accouchement d'un syndicalisme musical se fait dans la douleur, le rôle actuel qui leur est dévolu est très inégal selon les pays. Au fonctionnement extrêmement local de l'American Federation of Musicians américaine répond la savante imbrication des niveaux fédéraux, régionaux et institutionnels du syndicalisme musical allemand, alors que la Musicians Union britannique est parvenue à instaurer un pouvoir de négociation et de placement des musiciens qui lui permet de tenir un rôle fondamental dans la régulation du marché du travail des musiciens professionnels. La diversité des situations nationales ne doit pas occulter le rôle qu'ont joué les syndicats dans la définition du statut des musiciens professionnels, de leur condition de travail et d'embauche, de leur protection sociale, en un mot dans la reconnaissance de leur statut de salariés à part entière.

Le syndicalisme n'est cependant que l'une des modalités, parmi les plus institutionnelles, qui permet à la profession de s'auto-réguler. Faulkner (1971) décrit la manière dont le marché des musiciens de studio hollywoodiens est régi de manière informelle

par un ensemble de règles que les musiciens doivent respecter s'ils veulent parvenir à faire carrière sur ce marché très concurrentiel. Le principal atout des musiciens pour circuler sur ce marché est le soutien qu'ils rencontrent chez certains de leurs collègues qui peuvent les recommander auprès des producteurs, ou chez les recruteurs eux-mêmes qui constituent l'intermédiaire entre la masse des musiciens et les producteurs. La gestion de ce soutien est en elle-même une affaire délicate : le musicien doit parvenir à gérer la temporalité de sa carrière de manière particulièrement subtile, sans brusquer les choses afin de ne pas menacer la position des musiciens qui le recommandent, et sans trop perdre de temps pour ne pas se laisser enfermer dans les seconds rôles. La régulation interne du marché est un jeu complexe et subtil, très largement informel, et la méconnaissance de ces règles implicites entraîne de manière quasi certaine l'échec du musicien.

Les carrières : hiérarchies et multiactivité

Régulé, le monde des musiciens professionnels est aussi segmenté. Certains critères de segmentation sont des plus évidents – en fonction du répertoire abordé ou du type d'instrument. Deux autres types de segmentation méritent que l'on s'y arrête. Le premier type de segmentation est objectif, et renvoie à l'origine sociale des musiciens. On ne dispose pas de sociographie rigoureuse du monde des musiciens, comme il en existe pour les plasticiens (Moulin *et al*, 1985) ou pour les comédiens (Menger, 1997). Lehmann (1995) propose cependant quelques éléments pour le cas particulier des musiciens d'orchestre. En se fondant sur un échantillon d'anciens élèves du Conservatoire de Paris dont il fait l'hypothèse qu'il reflète la composition des grandes phalanges parisiennes, il montre que les musiciens professionnels sont inégalement issus de la classe dominante : les enfants de la classe dominante sont particulièrement représentés chez les cordes, alors qu'ils sont sensiblement moins nombreux chez les bois et minoritaires au sein des cuivres, majoritairement issus des classes dominées. Cette opposition renvoie, pour l'auteur, aux relations internes à l'orchestre : les relations de sociabilité sont inégalement distribuées entre les pupitres, elles recouvrent un système d'affinités socialement déterminées – les cordes restent entre elles, les bois font de même, cette solidarité de pupitre renvoyant à une homogénéité sociale. Le schématisme de la démonstration peut laisser insatisfait, mais il a le mérite de montrer que les conditions sociales de l'inter-reconnaissance des musiciens professionnels ne sont pas systématiquement réunies : en d'autres termes, en plus d'être segmenté objectivement, le monde des musiciens professionnels apparaît aussi comme fortement hiérarchisé et divisé aux yeux de ses membres.

Becker (1963, 1982) et à sa suite les sociologues qui se sont penchés sur les musiciens de jazz (Gumplowicz, 1990, Fabiani, 1986) a beaucoup insisté dans ses travaux sur les musiciens de jazz sur l'opposition que ceux-ci opèrent entre les musiciens commerciaux et les puristes. Cette opposition peut renvoyer à une structuration du groupe extrêmement forte, ainsi qu'on a pu le voir en évoquant les communautés déviantes des musiciens de jazz étudiées par Becker. Or, si ce conflit entre deux types d'engagement fait partie des lieux communs les plus couramment énoncés par les acteurs, il convient d'en mesurer le bien fondé. L'analyse des carrières des musiciens montre en effet que la gestion de cette alternative s'opère moins souvent, dans les faits, sur le mode de l'opposition que sur celui de la complémentarité. Au schéma de l'opposition entre un engagement commercial et un engagement puriste, on peut en effet opposer que des musiciens peuvent financer des activités qui leur tiennent à cœur mais qui ne sont pas rentables économiquement, en recourant par ailleurs à des engagements beaucoup plus rémunérateurs, mais dévalués au regard de leur pertinence artistique.

La juste compréhension de la segmentation du monde musical renvoie par conséquent à l'analyse de la gestion des carrières des musiciens professionnels. Pour des raisons de commodité, on distinguera ici les deux cas polaires dont on a rappelé plus haut qu'ils ne constituent que les points extrêmes d'un continuum de situations plus nuancées : les carrières des musiciens free lance et les carrières en organisation.

Un musicien free-lance est contraint de recourir à une multitude d'engagements pour parvenir à un niveau de revenus cohérents avec sa formation et ses aspirations. Menger (1989) refuse de distinguer entre ces différents engagements en fonction de l'alternative travail artistique / travail alimentaire, et regarde la combinaison de ses engagements comme une modalité de gestion de l'incertitude inhérente à la situation des musiciens free-lance - Loin de s'opposer au purisme, le recours à une activité commerciale contribue bien souvent à le rendre possible – et comme une ressource permettant au musicien d'améliorer progressivement sa position sur le marché du travail. La diversification de l'activité d'un musicien n'est donc pas un indice de sa mauvaise situation sur le marché du travail, ou de sa trahison d'un idéal esthétique : à mesure que sa position s'améliore, le musicien peut choisir ses différentes activités et non plus les subir.

Le musicien, par ailleurs, aura plus tendance que d'autres artistes professionnels à trouver ses activités «alimentaires» dans son monde de l'art, dans des emplois artistiques ou para-artistiques : en effet, l'acquisition d'une très forte compétence musicale s'accompagne souvent d'un défaut de compétences extra-musicales – par conséquent, les coûts de reconversion sont élevés et les possibilités de diversification extra-musicales assez faibles ; de plus, le monde de la musique offre de nombreuses possibilités de diversification rémunératrice en son sein, par l'intermédiaire de l'enseignement notamment.

L'intermittence des emplois suppose cependant que le musicien n'est pas employé en permanence, et que ses revenus sont par conséquent irréguliers. La gestion des multiples «trous de carrière» d'un musicien intermittent est évidemment un des enjeux majeurs de la diversification de son portefeuille d'activités. Les seules ressources de l'individu étant cependant insuffisantes pour lisser ses revenus, la collectivité prend en charge le financement de ces arrêts brutaux d'activité : ont ainsi été mis en place des modes de socialisation du risque qui permettent au musicien de se prémunir partiellement contre l'irrégularité de ses engagements, en lui garantissant un niveau de revenus réguliers quelles que soient les variations conjoncturelles de son activité.

Ces modes de gestion du risque varient d'un pays à l'autre : en France, le système d'assurance chômage garantit à l'intermittent un revenu minimum entre deux périodes d'emploi, à condition que le musicien ait travaillé un certain nombre d'heures durant les douze derniers mois. Ce mode de socialisation du risque constitue une subvention indirecte très importante allouée aux intermittents et aux marchés qui les emploient, comme le souligne Menger (1991). Aux Etats-Unis, la socialisation du risque passe essentiellement par l'importance des droits d'exploitation secondaire des enregistrements phonographiques ou audiovisuels, qui constituent l'essentiel des revenus des musiciens intermittents et contribuent à en régulariser le niveau.

Les carrières effectuées en organisation répondent à des logiques sensiblement différentes. La position d'un musicien employé dans un organisation artistique se mesure en combinant deux échelles distinctes : sa position au sein de l'orchestre, et la position de l'orchestre ou du théâtre au sein de la hiérarchie des formations musicales. Par conséquent, l'avancement du musicien et l'analyse de sa carrière renvoie nécessairement à cette double échelle : le musicien peut être mobile au sein de l'organisation ou en changeant d'orchestre ;

s'il change d'orchestre, il peut obtenir une place équivalente, inférieure ou supérieure à celle qu'il occupait dans la formation de départ.

Les études américaines effectuées sur ces questions (Faulkner, 1973) montrent que la périodicité de la carrière des musiciens employés dans les orchestres symphoniques américains obéit à des règles assez strictes. En particulier, un musicien sera facilement mobile avant trente-cinq ans, alors que ses chances de mobilité sont sensiblement réduites une fois atteint cet âge : à 35 ans en effet, soit le musicien est resté dans la position où il avait débuté sa carrière, et il est alors marqué sur le marché comme immobile ; soit il a changé de positions, et il se trouve alors là où il pouvait espérer être. L'inscription des tournants de carrière au sein du cycle de vie est donc très rigoureuse, et cette temporalité a une incidence directe sur les stratégies que mettent en œuvre les musiciens au sein des organisations musicales.

La gestion des carrières artistiques au sein d'une organisation bureaucratique se heurte a priori à une contradiction : comment concilier l'engagement dans une activité artistique, et la soumission à une logique bureaucratique ? Souvent considéré comme contradictoire, cette tension est vécue directement par les professionnels et explique qu'ils manifestent souvent une frustration importante par rapport à leurs souhaits de départ (Arian, 1971, Faulkner, 1971). Cette frustration, qui peut s'avérer particulièrement vive chez les musiciens salariés, peut être palliée par une diversification accrue des activités – en consacrant les temps libres à la musique de chambre, par exemple – ou par un décentrement de l'intérêt et de l'engagement de l'activité professionnelle sur d'autres sphères d'activité, comme les loisirs ou la vie familiale.

Extrêmement hétérogène, le monde des musiciens professionnels peut malgré tout s'analyser en suivant quelques lignes de force qui recouvrent assez largement des questions qui débordent le cadre particulier de la musique : la socialisation, le fonctionnement du marché du travail et la gestion des carrières sont en effet des champs d'investigation traditionnels du sociologue et l'économiste. Il apparaît clairement cependant, et malgré cette diversité, que le monde des interprètes professionnels peut se comprendre en lui-même, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir dans l'analyse les figures dont il s'est progressivement séparé, celle du compositeur ou de l'amateur : c'est dire que cette séparation s'est traduite par une autonomie des musiciens professionnels à laquelle les autres acteurs du monde musical – à commencer par les amateurs – ne peuvent que rarement prétendre.

ADORNO (T.W.), (1973), *Einleitung in die Musiksoziologie*, Francfort, Suhrkamp

ALFORD (R), SZANTO (A), (1995), « Orphée blessée. L'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 110, Décembre 1995, p. 56-65

ARIAN (E), 1971, *Bach, Beethoven and Bureaucracy*, Alabama, the university of Alabama Press

BECKER (H.S.), (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press

BECKER (H.S.), (1963) *Outsiders : studies in the sociology of deviance*, New York, The free Press

BENETT (H), (1980), *On becoming a rock musician*, Amherst, University of Massachussetts Press

BOURDIEU (P), (1984), « Comment peut-on être sportif ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, p. 173-195

- DALHAUS (C) (Ed.), (1985), *Die Musik des 18 Jahrhunderts*, Laaber, Laaber Verlag, 1985
- DONNAT (O), (1996) *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris, la Documentation Française, 230 p.
- DUFOURT (H), FAUQUET (J.M.) Ed., (1990), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de Livres-Klincksieck
- EHRlich (C), (1985), *The music profession in Britain since the 18th Century : a social History*, Oxford, Clarendon Press
- ESCAL (F), (1991), « Le corps social du musicien », *IRASM*, 22, 2, p. 165-186
- FABIANI (J.L.), (1986), « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de Jazz en France », in MOULIN (R) Ed., (1986), *Sociologie de l'Art. Colloque international de Marseille, 13-14 Juin 1985*, Paris, société Française de sociologie/La documentation française
- FAULKNER (R), (1971), *Hollywood studio Musicians. Their work and careers in the Hollywood Film Industry*, Chicago-New York, Aldine Atherton
- FAULKNER (R), (1973), « Careers Concerns and Mobility Motivations of orchestra Musicians », *Sociological Quaterly*, Vol 14, p. 334-349
- FAUQUET (J.M.), (1990), « Les débuts du syndicalisme musical en France. L'art et l'action », in DUFOURT (H), FAUQUET (J.M.) Ed., (1990), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de Livres-Klincksieck, p. 219-261
- GUMPLOWICZ (P), (1987), *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies, chorales, fanfares*, Paris, aubier
- GUMPLOWICZ (P), (1990), « France :1918-1935. La création du Jazz. Dévots et Praticiens », in DUFOURT (H), FAUQUET (J.M.) Ed., (1990), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de Livres-Klincksieck, p. 345-363
- HENNION (A), MARTINAT (F), VIGNOLLE (J.P.), (1983), *Les conservatoires et leurs élèves*, Paris, La documentation Française, 267 p.
- HENNION (A), (1988), *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 240 p.
- LEHMANN (B), (1995), « L'envers de l'harmonie », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 110, Décembre 1995, p. 3-22
- MAUSS (M) (1950), « Les techniques du corps », in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 365-388
- MENGER (P.M), (1983), « De la division du travail musical », *Sociologie du Travail*, 4, p. 475-488
- MENGER (P.M.), (1989) « Rationalité et Incertitude de la vie d'artiste", *Année Sociologique*, p. 111 - 151
- MENGER (P.M.), (1991) « Marché du Travail artistique et socialisation du risque. Le cas des Arts du spectacle », *Revue Française de Sociologie*, XXXII, 1, p. 61 -74
- MENGER (P.M), (1997), *La profession de comédien – Formation, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La documentation Française
- MOULIN (R), PASSERON (J.C.), PASQUIER (D), PORTO-VAZQUEZ (F), (1985), *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La documentation française
- NOIRAY (M), (1990), « Inertie sociale et dynamique de la musique de 1740 à 1770 », in DUFOURT (H), FAUQUET (J.M.) Ed., (1990), *La musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de Livres-Klincksieck, p. 211-219
- PEACOCK (A), (1970) *A report on orchestral ressources*, Londres, the arts council of Great Britain

STRAUSS (A), (1970), « The Art School and its Students : A Study and an Interpretation », in ALBRECHT (M), BARNETT (J), GRIFF (M) (eds), *The Sociology of Art and Literature*, Londres, Duckworth