

## **La perception des carrières de musicien.ne par les membres de l'entourage**

### **Introduction**

Le métier de musicien.ne ordinaire<sup>1</sup> se caractérise par plusieurs facteurs qui lui confèrent le statut d'emploi atypique : multiplication des activités, changements fréquents d'employeurs, bas salaires, voir absence de salaire, horaires irréguliers et atypiques (soir, week end, jours fériés).

De nombreuses études (Perrenoud, 2007 ; Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009 pour ne citer que celles-ci) ont montré que la pluriactivité, entendue ici comme le cumul des activités au sein du champ artistique ou en dehors de celui-ci, était inhérente au métier de musicien.ne. Ce cumul, associé aux horaires atypiques, à la faible rémunération, parfois même à une absence de rémunération, a une incidence très précise sur la perception que les musicien.ne.s se font de leur métier et en détermine leurs pratiques.

La particularité de ma démarche tient au fait que je m'intéresse plus spécifiquement à la perception de la carrière de musicien.ne par les membres de l'entourage (ascendants, conjoint.e.s, enfants, frères et sœurs), en tentant de comprendre les contradictions structurant les représentations du métier de musicien.ne. Pour ce faire, je m'appuie sur des observations effectuées sur divers terrains musicaux et sur des entretiens ethnographiques auprès de musicien.ne.s et de membres de leur entourage, en me concentrant sur l'articulation entre ces différentes dimensions.

Mon collègue Jérôme Chapuis s'intéressant plus particulièrement à la visibilité des femmes dans la pratique musicale, je ne vais pas m'attacher, dans le cadre de cette présentation, à vous présenter les modalités d'exercice de la pratique. Pour un examen plus approfondi de la place des femmes dans la pratique, vous pouvez vous référer à Marie Buscatto et Hyacinthe Ravet, en particulier sur la question du double droit d'entrée<sup>2</sup>. En ce qui concerne les particularités de la pratique musicale en Suisse Romande, la

---

<sup>1</sup> A ce stade de l'enquête, j'utilise la terminologie employée par Marc Perrenoud dans sa recherche sur les carrières de musicien.ne.s en France, qui définit par musiciens ordinaires les "musiciens peuplant les degrés inférieurs de la pyramide professionnelle", bien qu'il semble apparaître que le rapport des musicien.ne.s à la carrière et à l'emploi soit différente entre la France et la Suisse.

<sup>2</sup> Ravet Yacinthe, 2006, *L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical*, in *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Gérard Mauger, Toulouse, Les Editions du Croquant: 151-176.

recherche met à jour plusieurs éléments : les réseaux d'interconnaissance serrés<sup>3</sup>, la faible utilisation du système de l'intermittence pour les musicien.ne.s en Suisse par choix plus ou moins contraint, et finalement l'hyper fragmentation du système suisse (tant en terme de pratiques que de politiques culturelles), éléments que je ne vais pas développer dans cette présentation.

## **Présentation de la recherche**

Ce travail s'inscrit dans le cadre d'un mémoire en sciences sociales, orientation anthropologie et privilégie une approche interactionniste, tout en s'appuyant sur la question des rapports sociaux de sexe et sur une approche dispositionnaliste. Le contexte de la pratique est également important dans l'analyse. Aussi une analyse structurelle et institutionnelle s'appuyant sur la mise à jour des conditions de production, notamment au travers d'entretiens avec des experts, va me permettre de comprendre la dialectique entre conditions structurelles de production et conditions internes de production (réseaux, valeur de l'art, rapports de pouvoir par exemple).

## **La perception des acteurs et de leur entourage**

M'intéressant particulièrement à la porosité des sphères privées et professionnelles et à son incidence dans une pratique donnée, l'intérêt ici est de mettre à jour les enjeux d'une profession qui fonctionne selon des règles qui lui sont propres dans l'environnement du marché du travail en Suisse (et donc également de déterminer ces règles). Le choix a été fait de ne pas circonscrire l'objet d'étude à la catégorie « musicien.ne professionnel.le », ceci pour deux raisons. D'abord parce que la pratique associe, dans la majorité des cas, prestations musicales et enseignement ; ou d'autres emplois dans ou hors de la musique. Ensuite parce que je m'intéresse aux différents cadres de sens mobilisés par les acteurs et les conséquences sur les pratiques : quelles sont les pratiques, quels sont les dynamiques de ces pratiques.

## **Cadre méthodologique**

La méthodologie employée comme dynamique d'enquête qualitative, se fonde sur une imbrication étroite entre observations participantes et entretiens ethnographiques : « le point de vue défendu ici est que l'entretien approfondi tire bénéfice d'être utilisé dans le cadre d'une enquête ethnographique dont la méthode privilégiée est l'observation participante (« être avec », « faire avec », être « immergé » dans le milieu enquêté, secret des meilleurs travaux ethnographiques ») (Beaud, 1996)

---

<sup>3</sup> Ainsi, dans un monde où tout le monde se connaît, où les musicien.n.es travaillent souvent ensemble depuis de nombreuses années pour certains, les relations se sont parfois transformées en liens amicaux. Ajouté à ces liens intimes, il faut mentionner la dépendance des uns vis à vis des autres. Récemment, par exemple, une musicienne m'expliquait qu'elle avait eu à accepter un contrat, alors qu'elle est déjà occupée par d'autres activités, par peu de perdre une chance de travailler un jour avec cette équipe. Dans une perspective de genre, on peut se demander comment les femmes négocient leur place et leurs contrats dans un environnement de socialisation masculine, sachant que beaucoup de contrats se jouent sur un mode amical, au coin du bar, ou par affinités.

## **Les enquêtés**

A ce stade du travail dix entretiens ont été menés avec des musicien.ne.s et autant avec des membres de l'entourage. Bien qu'il s'agisse d'une enquête qualitative, et que je ne cherche en aucun cas la représentativité, il m'est apparu important de prendre garde à plusieurs critères permettant une variation des récits biographiques : le sexe biologique, la génération, l'âge de la carrière, l'instrument pratiqué, le lieu de la pratique, le statut marital, le statut parental, le type de carrière (locale : en Suisse Romande principalement ou cosmopolite : hors de la Suisse dans un espace francophone ou non) et enfin l'organisation même du métier : poly activité ou pluriactivité. En ce qui concerne les membres de l'entourage, il s'agit des conjoint.e.s, ascendants, enfants, frères et sœurs ; et j'ai pris garde aux liens caractéristiques qui lient les musicien.ne.s à leur entourage : les rapports sociaux de sexe, le rapport générationnel, les liens spécifiques (affectifs ou financiers). Dans les entretiens comme dans l'analyse, une attention particulière est portée aux rapports de force et de domination à l'oeuvre dans le champ observé comme dans ma relation d'enquête en terme de rapports sociaux de sexe comme de dispositions sociales. Chaque entretien a duré environ deux heures pour les membres de l'entourage, et souvent plus de trois heures pour les musicien.ne.s. J'ai également procédé à une série de séances de collectage avec un musicien de cinquante ans. Ces séances de collectage, où nous avons passé de nombreuses heures à passer en revue ses agendas depuis 1979, m'ont permis d'avoir une vision temporelle large de la pratique.

## **Les observations**

Aucun terrain d'observation en particulier n'a été privilégié. La notion de musicien.ne professionnel.le étant vaste et floue, il apparaît important de ne pas limiter le champ d'observation. Ainsi les observations ont eu lieu dans des bals, des karaokés, des thés dansants, des revues villageoises, mais aussi des animations musicales (mariages par exemple); ou dans des concerts, des sessions d'enregistrement, des moments de répétitions, ainsi que dans des forums ou débats organisés à l'attention des musicien.ne.s. Je porte une attention particulière dans mon travail à varier les cantons dans lesquels se déroulent ces événements, aussi parce qu'il apparaît que la pratique soit morcelée et que les familles artistiques soient inscrites cantonalement voire communalement. Ces moments d'observations se sont fait soit en observation participante intégrale, soit en observation simple, parfois en signifiant clairement mon statut d'observatrice par l'usage de la caméra. Je reviendrai dans la dernière partie sur ce dispositif méthodologique

## ***Premiers éléments réflexifs***

Pour des questions de temps, je vais me contenter de vous présenter quelques éléments qui concernent les ascendants et les conjoint.e.s, puis je reviendrai sur l'utilisation de la caméra comme dispositif d'enquête.

## La perception de la carrière de musicien.ne par les membres de l'entourage, une porosité des sphères

### Les ascendants : des encouragements différenciés ?

Les ascendants que j'ai pour le moment pu rencontrer ont répondu au sens commun qui veut que le métier de musicien.ne soit perçu comme un métier précaire. Aux inquiétudes qui peuvent naître chez les parents, plusieurs réponses ont été formulées. Ainsi certains parents se sont d'abord renseignés auprès de musicien.ne.s confirmés pour « savoir s'il y avait encore de la place » ou ont encouragé leur enfant à suivre une autre formation liée à la musique, comme vendeur d'instruments de musique. Mais c'est sur la perception de la réussite de leur enfant que l'exemple est le plus parlant. Ainsi, la maman de Bob se réfère à la quantité d'articles qui paraissent dans les médias pour mesurer le taux de réussite de son fils. Or il semble que Bob ait un revenu mensuel extrêmement bas : « en ce moment, je tourne avec 1500 balles par mois ». Bob ne vit que de ça. Bien qu'il ait enseigné un temps dans une école de jazz, et qu'il ait, le temps d'un délai cadre, touché des prestations de chômage, il ne vit aujourd'hui que de la musique qu'il produit : arrangements, concerts, animations, enregistrements, répétitions, spectacles vivants. C'est grâce à cette polyvalence (et non pluriactivité) que Bob est visible sur la scène musicale romande et surtout parce qu'il inscrit une partie de sa pratique dans le cadre de spectacles vivants, bien plus suivis par la presse régionale que les productions purement musicales. Le fait de ne pas enseigner, et donc de ne pas pouvoir compter sur un revenu plus ou moins fixe, le place dans une situation de vulnérabilité plus que de précarité. Bob est donc visible dans la presse, ce qui rassure ses parents dans ses choix professionnels, mais cette visibilité ne lui assure pas des revenus conséquents. Cette première contradiction est accentuée par le fait que la question du montant des rémunérations est souvent peu abordée entre pairs comme avec les membres de l'entourage.

En ce qui concerne les musiciennes, il semble que les filles arrivent souvent à la musique professionnelle par le chant ou par la formation classique, même si elles se détachent de l'un ou de l'autre une fois leur carrière commencée. Certaines d'entre elles également, ont mené en parallèle des formations destinées à l'enseignement de la musique. Il semble que ces stratégies agissent comme facteurs rassurants auprès des parents, voyant leur fille démarrer une formation ou une carrière dans un métier précaire largement dominé par les hommes.

### Les conjoint.e.s comme personnel de renfort dans les mondes de l'art

A noter pour cette partie, l'article de Isabelle Clair sur l'articulation du genre chez Becker<sup>4</sup>.

Becker dans *Outsiders* écrit ceci : « En tant qu'institution qui exige une conduite conventionnelle, la famille pose des problèmes au musicien qui doit faire face à des conflits entre ses différents attachements et les

---

<sup>4</sup> Clair Isabelle, *Howard S. Becker. Déviance et identités de genre*, in Chabaud-Rychter Danielle, Descoutures Virginie, Devreux Anne -Marie et Varikas Eleni (dir.), 2010, Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour, Paris, La Découverte

conceptions qu'il se fait de lui-même. La manière dont il réagit à ces problèmes a des conséquences décisives sur l'orientation et la durée de sa carrière » (Becker, 1985 : 144)

Plusieurs enquêtés (tous des hommes) ont en effet mentionné leurs absences « *là je suis pas là, là je joue, là je suis en tournée, là je joue* » et finalement « *ah ! là j'ai écrit, le nom de mon gamin et j'ai barré les jours. Ouais je les vois pas beaucoup mes enfants ces temps on dirait* ». Certains mentionnent l'écart entre rémunération financière et coût symbolique: « *t'es pas là le soir, tu joues, pis quand tu rentres t'as même pas ramené de l'argent* ».

Si l'on peut lire dans ces extraits la difficulté pour les musiciens d'allier les horaires atypiques et la vie de famille, la question se pose surtout de comprendre quelles stratégies d'alliance ou de désalliance sont négociées entre le.la musicien.ne et son.sa conjoint.e en ce qui concerne l'organisation formelle et financière de la vie de famille. Il paraît évident que l'arrivée des enfants opère comme un vecteur de négociation. Il ne s'agit pas ici de comprendre en quoi les conjoint.e.s soutiennent ou non les musicien.ne.s dans la pratique de leur métier mais plutôt de voir quels sont les types d'arrangements mis en place et quelles perceptions les acteurs en ont. On pourrait donc penser la présence de l'entourage, en particulier des conjoint.e.s comme faisant partie du *personnel de renfort des mondes de l'art* (Becker, 1988). Nous pouvons en effet considérer que les conjoint.e.s font partie du réseau de coopération : « tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est à dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération ». (Becker, 1988 : 49).

Les hommes musiciens que j'ai rencontrés s'appuient tous sur leur conjointe en tant que personnel de renfort. Même si Roberto m'affirme s'occuper de ses enfants en les amenant à l'école, il finit quand même par dire à la fin de la discussion que sa femme est fatiguée de « *tout gérer* ». Soulignons que cette notion de personnel de renfort est très significative dans les couples où c'est l'homme qui est musicien. On peut d'ailleurs se poser la question de savoir comment les acteurs composent entre métier à forte socialisation masculine où le modèle du *male brade winner* pourrait être significatif, d'autant plus dans une configuration de métier aux horaires atypiques où le rôle du personnel de renfort est important, et la faible rémunération qui en découle. Notons également que le métier exercé par le.la conjoint.e est ici essentiel. Pour les hommes musiciens rencontrés, leurs conjointes exercent presque en majorité des emplois leur permettant une flexibilité d'horaires, et sont rarement elles-mêmes musiciennes. Contrairement aux femmes musiciennes qui sont souvent en couple avec un.e conjoint.e travaillant dans le domaine artistique.

En ce qui concerne les femmes musicienne que j'ai rencontré, la pratique est variable. Certaines ont choisi de séparer clairement la sphère professionnelle de la sphère privée. Les enfants sont peu ou pas présent dans la vie artistique (le même constat est fait chez les hommes) mais la garde des enfants reste compliquée. Si ce n'est pas le conjoint qui gère les absences, ce sont souvent les autres membres de la famille, comme les grands parents, qui prendront le relais. Pour d'autres, l'arrivée des enfants fait office de détonateur : la pratique devient compliquée, les gardes impossibles et petit à petit les contrats se font plus rares. Si, comme le note Yacinthe Ravet, il existe un double droit d'entrée pour les femmes dans le monde de la musique, on peut également penser qu'il existe un double droit de *résidence*. L'enjeu se joue tant au niveau de la perception par les pairs que de la perception de la musicienne elle-même *d'avoir le droit* de pratiquer la musique tout en ayant des enfants. Pour plusieurs d'entre elles, les contrats peu ou non payés

deviennent des coûts trop grand en regard de l'absence : « je suis sur ce projet mais même pas payée. Franchement, je ferais mieux d'être avec mon gamin ». Il apparaît dès lors que certaines musiciennes mettent en place un système qui les rendent moins dépendantes de leur conjoint en terme d'organisation familiale: elles n'ont pas d'enfants ; et si elles en ont, elles s'orientent plutôt vers l'enseignement ou vers des *projets personnels* dans lesquels elles ne sont pas dépendantes d'autres musiciens (souvent des projets solos, ou dans des collaborations qui permettent une configuration variable des musicien.ne.s) ce qui leur permet d'être maître au moins en partie de leur emploi du temps professionnel. Cela ne résout cependant pas la dépendance financière, d'autant plus que celle ci est probablement augmentée par la spécificité des projets mis en place.

Finalelement les stratégies d'alliance sont présentes également dans des couples qui n'ont pas d'enfants ou dont les enfants sont devenus grands. Je n'ai malheureusement pas la place de développer cet exemple ici, mais notons quand même que la contradiction la plus prégnante met à jour une nouvelle fois l'écart entre coûts et rémunérations. Se mettent dès lors en place des stratégies encourageant le.la musicien.ne à valoriser son travail, à objectiver les différentes tâches de son activité, à la rationaliser. Cette dynamique de carrière peut s'apparenter aux discours tenus par les conseillers ORP (Office Régional de Placement) qui ont comme rôle d'encadrer le chômeur, mais surtout de trouver des *solutions* pour que celui ci sorte du chômage. Dans la réalité des faits, les conseillers ORP agissent également comme *contrôleur de bon comportement* et surtout, en ce qui concerne les *intermittents du spectacle*, ne sont pas du tout formé pour répondre aux demandes particulières des emplois artistiques. Les *intermittents du spectacle* sont donc souvent confrontés à une double pression de devoir accepter des emplois qui les éloignent encore plus de leur métier artistique, ou de devoir mettre en place des stratégies de marketing pour pouvoir mieux *se vendre*.

## **Retour réflexif sur la méthodologie**

*Les mondes de l'art* (Becker, 1988) en particulier celui de la musique, est un monde encré dans une forte socialisation masculine, largement dominé par la présence des hommes. Bien que j'aie exercé pendant de nombreuses années le métier de comédienne et ayant par ce biais intégré certaines règles de la praxis des mondes de l'art en Suisse romande, la dimension genrée de mon terrain est une composante forte de son analyse. Même si la recherche n'est pas encore terminée, je peux déjà poser quelques pistes de réflexion méthodologique consécutives aux différents terrains et statuts que j'ai endossé.

## **Etre femme ethnographe dans un monde d'hommes<sup>5</sup>**

Dans mon terrain, j'ai donc à faire à des espaces d'observation que je connais *de l'intérieur* et à d'autres qui me sont totalement étrangers (animation de karaoké par exemple). J'y ai aussi des postures très variées : spectatrice, chanteuse, ethnographe, amie ; bien que ces différentes postures soient toujours dominée par mon « genre » et que cela conditionne les degrés d'ouverture de mon terrain : « c'est dans la

---

<sup>5</sup> Buscatto Marie, 2005, *Femme dans un monde d'hommes musiciens*, Volume I, 4 : 1, p. 77-93.

manière dont s'est croisée et décroisée la multiplicité des identités sociales qui nous étaient attribuées que se sont joués les multiples effets de notre « genre » sur la production de résultats sociologiques. » (Buscatto, 2005 : 77)

Ainsi, si dans ce *monde d'hommes* qu'est le monde de la musique, l'enjeu pour les femmes s'articule tant en termes de présence que de visibilité de cette présence, l'enjeu pour la très jeune chercheuse que je suis est de naviguer dans cette socialisation masculine entre refus de ma présence, jeux de séduction, dévalorisation intellectuelle (« et qu'est ce qu'elle va *anthropologuer* la dame ? »), et liens *intimes*, après de nombreuses heures d'entretiens.

Si l'accès au terrain a parfois été limité par mon « genre », en particulier dans les interactions entre musiciens à propos des musiciennes, il m'en a ouvert d'autres comme celui de l'accès aux conjointes, avec lesquelles se tissaient, il me semble, une sorte de lien de *sororité de genre*, où les discussions ont parfois tournés autour de la confiance, n'étant pas tout à fait *comme eux* car pas musicienne *professionnelle* mais faisant partie un peu de leur *monde* puisque participant aux événements.

### **L'utilisation de la caméra**

Si j'ai d'abord choisi d'utiliser une caméra dans le processus d'enquête comme un complément au carnet de note, cet outil s'est vite révélé être un support essentiel à ma relation d'enquête.

Deux remarques me semblent importantes. Tout d'abord, la caméra sert parfois de médiateur entre les musicien.ne.s et moi<sup>6</sup>. L'outil caméra étant un outil visible, présent, derrière lequel le chercheur peut *se cacher*, il induit une relation particulière entre l'observé et l'observant : « Nous savons qu'il faudra rester longtemps, ne pas filmer, réfléchir, faire connaissance avec les gens, se faire accepter d'eux, les accepter, comprendre leurs problèmes » (Yann Le Masson cité dans Lecler, 2010: 48). Ainsi, on peut penser la caméra comme élément participant. Dans ma pratique par exemple, j'ai pu être confrontée à un jeu entre observés et observatrice, où ceux qui étaient filmés venaient se saisir de ma caméra pour la retourner contre moi. Deuxièmement, cet outil me permet souvent d'entrer en contact avec des musicien.ne.s. L'objet technique devient sujet de conversation, et dans le cadre d'une forte socialisation masculine, où une grande partie des interactions se fonde sur des discussions techniques autour des instruments de musique respectifs, je deviens un interlocuteur à part entière, la caméra étant le sujet de notre conversation.

---

<sup>6</sup> Dans ce travail, j'utilise la caméra comme une sorte de carnet de route, plus que comme un carnet de note. Elle me sert d'accompagnante, et me force à me poser la question du regard. Je ne l'utilise pas de façon systématique, et jamais pour les entretiens.

## Références

- Beaud Stéphane, 1996, *L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'«entretien ethnographique*, In: Politix. Vol. 9, N°35. pp. 226-257.
- Becker Howard S., 1985, *Outsiders*, Paris, Métailié.
- Becker Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta (éds), 2009, *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Buscatto Marie, 2005, *Femme dans un monde d'hommes musiciens*, Volume I, 4 : 1, p. 77-93.
- Chabaud-Rychter Danielle, Descoutures Virginie, Devreux Anne -Marie et Varikas Eleni (dir.), 2010, *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, La Découverte, (En particulier les articles de Anne-Marie Devreux : Pierre Bourdieu et les rapports entre les sexes : une lucidité aveuglée et de Isabelle Clair : Howard S. Becker. Déviance et identités de genre)
- Hughes Everett, 1997 (trad.), *Le regard sociologique*, Paris, EHESS
- Lecler Romain « La mue des « gaspilleurs de pellicule ». », *Raisons politiques* 3/2010 (n° 39), p. 29-61
- Perrenoud Marc, 2007, *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte
- Ravet Yacinthe, 2006, L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical, in *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Gérard Mauger, Toulouse, Les Editions du Croquant: 151-176.