



Recherches sociologiques et anthropologiques

50-2 | 2019

Vieillir dans l'art. Revisiter les trajectoires des artistes "modestes"

Rythmes et ancrages sociaux des carrières musicales "ordinaires"

Le cas de la Suisse romande

The Rhythms and Social Anchorings of "Ordinary" Musical Careers. The Case of French-speaking Switzerland

Pierre Bataille, Robin Casse et Marc Perrenoud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsa/3691>

DOI : 10.4000/rsa.3691

ISSN : 2033-7485

Éditeur

Unité d'anthropologie et de sociologie de l'Université catholique de Louvain

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 75-99

ISBN : 9782930984100

ISSN : 1782-1592

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Pierre Bataille, Robin Casse et Marc Perrenoud, « Rythmes et ancrages sociaux des carrières musicales "ordinaires" », *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 50-2 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 03 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/3691> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsa.3691>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Rythmes et ancrages sociaux des carrières musicales “ordinaires” Le cas de la Suisse romande

Pierre Bataille, Robin Casse, Marc Perrenoud *

La question des dynamiques temporelles des carrières artistiques a été souvent investie, avec l'ambition de mettre au jour les patterns menant à la reconnaissance critique et/ou publique. Ainsi, les logiques structurant les rythmes des carrières d'artistes aux destinées plus “ordinaires” restent peu connues. De plus, l'analyse du poids de variables comme le genre, le capital scolaire ou l'origine sociale sur les dynamiques de ces carrières a été peu explorée. Afin de pallier à ce double manque, nous nous intéressons aux ancrages sociaux des carrières de musiciens et musiciennes “ordinaires” suisses. Si l'on peut repérer des motifs communs (comme l'intensité croissante du travail au cours de la vingtaine), la spécialisation dans l'un des trois marchés de la pratique professionnelle musicale “ordinaire” (création/enseignement/animation) intervient tôt dans la carrière et apparaît fortement lié aux capitaux dont les musiciens sont porteurs.

Mots-clés : travail musical, carrières, analyse de séquences, Suisse.

I. Introduction

Différents auteurs ont récemment montré que l'avancée en âge des baby-boomers provoque le vieillissement de la population des artistes et se sont intéressés aux conséquences d'une telle évolution dans plusieurs pays industrialisés (Cardon, 2017 ; Jeffri, 2011 ; Jeffri/Heckathorn/Spiller, 2011). Ces études illustrent les conditions et les enjeux de l'engagement sur le très long terme dans les carrières artistiques et éclairent, de ce fait, les évolutions de “la production de la croyance” (Bourdieu, 1977) aux différents stades du parcours de vie. Ces différents temps de la carrière sont marqués par l'évolution du rapport des artistes à leur pratique et ils déterminent les stratégies adoptées pour maintenir ou améliorer leur position dans l'espace professionnel considéré.

* UNIL/LACCUS.

Si de nombreuses recherches pointent à raison l'incidence de l'avancée en âge sur l'activité artistique, les effets croisés de l'agencement des cycles de vie et d'autres variables plus classiquement étudiées dans les analyses portant sur les inégalités dans les carrières artistiques (l'origine sociale et le genre notamment) ont été assez peu explorées, en particulier dans le cas des artistes "ordinaires" (Perrenoud/Bois, 2017), ni riches ni célèbres. C'est à combler ce double manque que le présent article voudrait contribuer, à partir d'une analyse des carrières des musiciens et musiciennes¹ non-salariés·es d'orchestre évoluant principalement dans les régions francophones de la Suisse. Il s'agira, pour nous, d'analyser les effets propres de la variable âge sur les parcours professionnels étudiés tout en montrant comment le cours des carrières reste fortement marqué par les ressources symboliques et matérielles primaires des individus ainsi que les rapports sociaux de sexe qui structurent l'espace professionnel musical romand. Par ailleurs, en focalisant notre analyse sur des personnes qui évoluent, pour une bonne part, loin des pôles de consécration, nous montrerons également comment les activités qui ne sont pas "créatrices" à proprement parler – et surtout l'enseignement, qui représente souvent une planche de salut "ordinaire" pour les spécialistes du spectacle vivant – participent à rythmer les carrières de nos enquêtés. En analysant conjointement structure des carrières et capitaux mis en jeu dans leurs orientations respectives, nous examinerons les déterminants de la spécialisation dans l'un ou l'autre des trois principaux domaines d'activité autour desquels gravitent les musiciens "ordinaires" (création et composition, interprétation musicale en public, enseignement musical).

Dans un premier temps, nous reviendrons sur les différentes manières de problématiser la variable âge dans les travaux disponibles. Ensuite, à partir de l'analyse de nos données, nous discuterons l'idée que l'enseignement représente la principale solution de repli pour les musiciens "ordinaires" après 40 ans, et nous montrerons notamment que la plupart des carrières s'orientent durablement et précocement vers l'un des trois grands pôles de la pratique musicale professionnelle. Enfin, nous verrons qu'en fonction des capitaux dont sont porteurs les musiciens, leurs chances d'emprunter l'un ou l'autre des parcours identifiés varient fortement.

II. Approches "archéologique" et "structurelle" : croiser les perspectives pour mieux saisir l' "ordinaire" des carrières artistiques

Les recherches croisant analyse de l'activité artistique et avancée en âge des artistes sont relativement abondantes. De manière schématique, on peut distinguer deux grandes façons de prendre en compte la variable âge pour analyser les logiques structurant les carrières et pratiques professionnelles dans les espaces artistiques.

¹ Bien que, tout au long de cet article, nous parlions d'hommes et de femmes, par commodité de lecture, nous utiliserons le masculin pour désigner l'ensemble de la population étudiée.

Tout d'abord, dans de nombreux travaux, l'avancée en âge n'est pas ou peu problématisée en tant que telle. Elle apparaît la plupart du temps comme une trame au cours de laquelle se révèlent, à l'occasion des épreuves qui jalonnent les carrières artistiques (un concours d'entrée en école, la programmation à une exposition...), certaines inflexions initiales des parcours individuels, certaines inégalités de dotations en capitaux symboliques et matériels primitifs. C'est ce que montrent par exemple A. Thibault dans son analyse de la genèse de la consécration des comédiens et comédiennes du *Who's Who* en France (Thibault, 2015) ou encore l'analyse plus classique du "cas" Beethoven (DeNora, 1995). Parce qu'elle se concentre sur la recherche «d'un point d'origine pertinent à partir duquel d'autres événements vont se mettre en place» (Coninck/Godard, 1990 :30), cette perspective analytique – semblable à l'approche "archéologique" des biographies décrite par F. de Coninck et F. Godard – ne pose pas ou peu l'avancée en âge et l'agencement des cycles de vie et des temporalités de la carrière comme modalité explicative des différentes orientations et bifurcations qui marquent les carrières artistiques. Elle est tout au plus un cadre dans lequel s'amplifient des différences de «coordonnées initiales» de la trajectoire (Bataille, 2014, p.73), même si celles-ci s'actualisent tardivement dans les parcours.

D'autres auteurs se sont intéressés plus spécifiquement à l'impact du vieillissement sur l'évolution de l'activité des artistes². Les travaux récents les plus connus et discutés sur cette thématique sont peut-être ceux que D. Galenson a consacré aux "pics créatifs" dans les carrières des peintres modernes américains et français (Galenson, 2001, 2011). Si les analyses de Galenson sous-estiment le poids des collectifs quant aux dynamiques de reconnaissance du travail artistique (Accominotti, 2009), elles présentent l'intérêt d'essayer de constituer les cycles de la carrière des producteurs artistiques en variable explicative des comportements professionnels et des orientations de carrière. Elles posent notamment la barrière des 40 ans comme moment pivot des carrières artistiques au regard des dispositifs institutionnels et politiques qui structurent les carrières dans la majeure partie des pays industrialisés contemporains. Cette deuxième approche met davantage l'accent sur «l'existence de formes sociales dotées de temporalités propres» (Coninck/Godard, 1990 :31) – la temporalité des pics créatifs renvoyant aux modalités d'organisation de la consécration sociale des artistes. Elle mobilise en cela des modèles de compréhension des biographies individuelles de types plus "structurels", où ce sont donc les conditions d'agencement des cycles de vie qui sont au centre de l'attention et «qui constituent [les] formes nécessaires de l'activité et de l'organisation de l'existence» (*Ibid.*).

² Pour une revue de la littérature (anglo-saxonne principalement) assez vaste bien que datée, voir par exemple LINDAUER M., 2003, surtout les pages 22-41.

Malgré leurs apports respectifs, les travaux inscrits dans l'une ou l'autre de ces deux perspectives sont plus souvent mis en opposition qu'articulés³, alors même que leur croisement permettrait de rendre compte finement des conditions de possibilité d'émergence du "talent" (Schotté, 2014). Ainsi, si l'on compte dans la sphère francophone des travaux qui se focalisent sur les interactions entre l'articulation des séquences professionnelles et l'évolution des carrières dans la littérature (Dubois/François, 2013) ou les arts de la scène (Cardon/Pilmis, 2014), ces recherches ne traitent que marginalement (voire pas du tout) des inégalités de classe ou de sexe. Les travaux comme ceux de S. Marguin, qui se proposent d'analyser les effets des normes d'âge portées par les institutions soutenant la création dans l'art contemporain (le "jeunisme" et le "carcan" de "la barrière des 40 ans") sur les stratégies professionnelles des artistes et les inégalités (genrées notamment) de carrière qui en découlent (Marguin, 2013), restent somme toute assez rares⁴.

Par ailleurs, en dépit de leurs différences, la focale d'analyse de ces deux grands ensembles de travaux consacrés aux logiques informant les carrières artistiques reste principalement centrée sur les conditions matérielles et symboliques d'exercice des activités de création. Certains, comme c'est le cas de D. Galenson, traitent même uniquement de l'élite des artistes créateurs, ceux qui ont laissé leur empreinte dans les manuels d'histoire de l'art. À quelques exceptions près (Cardon, 2011 ; Jeffri/Heckathorn/Spiller, 2011 ; Sinigaglia-Amadio/Sinigaglia, 2017), les analyses disponibles sur les parcours de vie des artistes laissent généralement dans l'ombre les activités les moins prestigieuses (enseignement artistique, performance sur commande, emplois alimentaires) qui sont pourtant très importantes pour les artistes peu ou pas reconnus (Alper/Wassall, 2006 ; Lahire, 2006 ; Throsby/Hollister, 2003). Elles peuvent ainsi contribuer à invisibiliser les fractions les plus "ordinaires" des populations de travailleurs artistiques (Perrenoud/Bois, 2017) – soit ceux et celles qui vivent ou essaient de vivre grâce à leurs activités artistiques sans rencontrer nécessairement le succès et qui constituent la majeure partie des personnes peuplant les espace artistiques professionnels.

L'analyse des parcours de vie d'un échantillon de musiciens "ordinaires" suisses romands (que nous proposons dans le présent texte) vise à contribuer à éclairer ces deux angles morts.

³ L'analyse des différents modes de problématisation des biographies serait idéalement à remettre en lien avec les "régimes d'historicité" qui en ont informé la formulation (PERRIN-JOLY C., KUSHTANINA V., 2018). Mais ce travail dépasserait largement les ambitions de cet article.

⁴ Il faut également mentionner les travaux de P. Coulangeon, H. Ravet et I. Roharik sur l'analyse des fins de carrière dans le spectacle vivant, qui traitent du caractère nécessairement genré des enjeux liés à l'âge dans ces discipline artistiques (COULANGEON P., RAVET H., ROHARIK I., 2005).

III. L'enseignement comme solution de repli "ordinaire" dans le spectacle vivant ?

A. Musicians Lives et Off Stage : deux recherches pour comprendre les parcours de vie des musiciens "ordinaires" romands

Avant de préciser notre question de recherche principale et d'exposer nos résultats, il est nécessaire de présenter les données sur lesquelles se basent nos analyses et – surtout – broser à grands traits le contexte suisse dans lequel s'inscrivent les parcours analysés ici.

Les données quantitatives sont issues de la recherche Musicians LIVES, menée au sein du Pôle de recherche national sur les parcours de vie LIVES⁵, entre 2012 et 2015. Partant de certains constats élaborés dans le cadre d'une enquête ethnographique au long cours menée en France au début du siècle (Perrenoud, 2007) sur les logiques orientant les pratiques des musiciens "ordinaires" et leurs carrières, notre recherche visait à explorer en profondeur et de la manière la plus systématique possible les ressorts socio-économiques qui déterminent le cours des carrières musicales "ordinaires" en Suisse francophone (hors salariés permanents d'orchestres). En plus de mettre au jour les conditions de vie d'une population relativement méconnue, elle ambitionnait d'analyser les conditions de production et de diffusion de biens symboliques dans un territoire national de petite taille, fortement contraint par son contexte économique et culturel particulier.

Les enquêtes nationales sont généralement peu utiles concernant des populations rares comme la nôtre et d'autant plus en Suisse, où l'État central est traditionnellement peu impliqué dans l'action culturelle (Thévenin/Moeschler, 2018). À partir d'un dispositif de recueil de données original basé sur les réseaux interindividuels de nos enquêtés⁶, nous avons néanmoins réussi à recueillir des informations de première main auprès d'un échantillon aussi diversifié que possible de 123 musiciens, principalement en activité dans l'espace romand entre 2013 et 2014.

Différents types de données ont été récoltés auprès de nos enquêtés : réseau de collaboration, formation, pratiques professionnelles ou encore déroulement de carrière. Grâce à l'utilisation d'un calendrier de vie, nous avons pu renseigner une série d'informations relatives au nombre de "dates" réalisées, aux répertoires, aux volumes d'heures d'enseignement, aux possibles activités professionnelles annexes à celles proprement musicales ainsi que des indications sur la composition de leur revenu – et ceci pour chaque année de la carrière de nos enquêtés, de leurs premières prestations publiques jusqu'au moment de l'entretien. La variable relative à la composition du revenu musical par année de carrière sera au centre de notre ana-

⁵ Cette publication a bénéficié du soutien du Pôle de recherche national LIVES -Surmonter la vulnérabilité : perspective du parcours de vie, financé par le Fonds national suisse (numéro de subside : 51NF40-160590). Les auteurs remercient le Fonds national suisse de la recherche scientifique de son aide financière.

⁶ Pour une présentation plus approfondie de ce dispositif, voir BATAILLE P., PERRENOUD M., BRANDLE K., 2018.

lyse. Elle renseigne à la fois sur la proportion du revenu tiré des activités musicales sur une année (“0-24 %”, “25-49 %”, “50-74 %” et “75-100%”) et sur la composition relative de ce revenu. Onze modalités étaient proposées pour saisir le “faisceau de revenu” de nos enquêtés – dans la continuité de l’enquête sur les revenus des musiciens menée aux États-Unis par l’association Future of Music Coalition⁷ : Droits d’auteur ; Salaires réguliers ; Cachets ; Ventes de musique enregistrée ; Sessions d’enregistrement ; Merchandising ; Enseignement ; Activités techniques liées à la musique ; Indemnités chômage liées à l’activité musicale ; Autres.

Par ailleurs, dans la continuité de Musicians LIVES, un projet complémentaire (Off Stage) a été mené par R. Casse et M. Perrenoud en 2017-2018 sur les fins de carrières de ces mêmes musiciens peu ou pas reconnus. Il a permis de réunir les entretiens (une vingtaine) dont les extraits sont présentés dans ce texte.

Même si cette question ne sera pas au centre de notre article, il est important de rappeler quelques éléments clés du contexte suisse, tant les cadres nationaux informent fortement les stratégies professionnelles des artistes peu ou pas reconnus⁸. Tout d’abord, l’absence d’un régime spécifique d’assurance chômage – du type de celui de l’intermittence du spectacle en France – rend généralement nécessaire la recherche de revenus musicaux alternatifs à ceux générés par l’activité sur scène. En outre, de par la faible étendue du territoire national et son caractère segmenté en aires linguistiques et culturelles assez hermétiques (germanophone, francophone et italo-phonie), le bassin d’emploi des musiciens romands est assez réduit. D’autant plus que le niveau élevé des standards de vie en Suisse (loyer, santé, nourriture...) ne permet pas d’imaginer vivre sur place en se produisant trop souvent dans les régions françaises et italiennes limitrophes, où les cachets sont nettement moins élevés. Pour ces différentes raisons, l’enseignement de la musique (par ailleurs particulièrement développé sur le territoire helvétique) se présente bien souvent comme une activité nécessairement incluse au “faisceau de tâche” (Hughes, 1996) des musiciens “ordinaires” romands (Perrenoud/Bataille, 2017b).

B. Usure des corps et ajustement des temps sociaux : l’orientation vers l’enseignement, un horizon nécessaire des professionnels “ordinaires” des arts de la scène ?

Comme l’ont montré les recherches qui se sont intéressées aux carrières des artistes du spectacle vivant, qu’il s’agisse de la danse (Sorignet, 2004 ; Wainwright/Turner, 2006) ou du cirque contemporain par exemple (Garcia, 2011), l’avancée en âge fait peser un poids particulièrement lourd sur les stratégies professionnelles dans ces disciplines où les corps sont soumis à rude épreuve. S’il peut paraître envisageable pour un écrivain ou un peintre

⁷ <http://money.futureofmusic.org/>.

⁸ L’analyse de l’incidence de ce cadre particulier sur la pratique musicale professionnelle a par ailleurs fait l’objet d’une analyse plus précise (PERRENOUD M., BATAILLE P., 2017b).

de pratiquer son art quotidiennement jusqu'à un âge avancé, l'usure des corps pousse souvent les artistes du spectacle vivant à réorienter leur pratique professionnelle en deuxième moitié de carrière vers les activités les moins traumatisantes et donc à multiplier les engagements alternatifs à leurs prestations scéniques à proprement parler. Certes, le métier de musicien expose moins à l'usure corporelle que la danse. Toutefois lorsqu'il est pratiqué dans des conditions "ordinaires", il implique de porter une batterie dans l'escalier escarpé d'un café-concert, de jouer sans interruption jusqu'à tard dans la nuit le temps d'une soirée de mariage, ou de rouler 600km dans un camion jusqu'à la prochaine date après avoir dormi quelques heures, soit autant d'activités qui deviennent plus fatigantes et difficiles à assurer l'âge avançant. Cette lassitude physique nous a d'ailleurs été notifiée de manière répétée en entretien. C'est ainsi que nous en a parlé Nadia [40 ans, pianiste/claviériste] :

Je pense que, en effet, à partir d'un certain âge t'es fatigué. Moi, je sens que là maintenant, porter tous ces instruments, tu le fais plus cinq ou six fois par semaine.

L'anticipation de cette possible usure corporelle et de ses implications quant à l'engagement professionnel apparaît bien souvent comme une des conditions pour durer au-delà de 40 ans dans les arts de la scène (Jeffri, 2011). Dans la plupart des cas, l'investissement dans l'enseignement semble constituer une stratégie de maintien dans l'espace professionnel, surtout pour les interprètes qui ne peuvent «mobiliser d'autres ressources que celles liées à [leur] expérience» (Sorignet, 2004 :126), c'est-à-dire les personnes qui ne disposent pas de capitaux symboliques et scolaires à convertir. Il faut néanmoins relever que dans de nombreux pays un diplôme est aujourd'hui de plus en plus souvent exigé pour enseigner la musique dans des institutions subventionnées par la puissance publique, imposant de fait un minimum de sélection pour ce type de position de repli. Hervé [63 ans, reconnu comme un des meilleurs pianistes et organistes de la région] parle de son expérience de l'institutionnalisation de l'enseignement dans l'école de musique de E. [commune à 15 km de Lausanne] et de la sélection à laquelle ont été confrontés les enseignants :

A l'école de musique de E., y a une année et demie, vues les nouvelles structures qui sont plus contrôlées par le canton, j'ai dû demander à une commission ad hoc une attestation pour continuer à enseigner où j'enseignais depuis 36 ans [rire]. Et je l'ai heureusement obtenue, ce qui n'a pas été le cas d'un de mes collègues. [...] Et dans les plus jeunes, c'est plus grave, il y a de très bons enseignants qui n'ont pas les papiers... Et là, justement, on parlait autodidactes tout à l'heure mais y a aussi ce problème du parcours officiel qu'on a fait. Y a des gens qui sont... des puits de science mais qui ont pas les papiers.

Par ailleurs, les arts de la scène impliquent nécessairement des horaires décalés – du fait notamment des représentations (souvent les soirs et week-end) et de leur préparation. De par cette spécificité, le temps alloué à la pratique professionnelle peut très vite entrer en concurrence avec d'autres

temps sociaux, notamment ceux liés à la famille ou à la profession du conjoint, qui s'imposent à nombre de professionnels (mais surtout de professionnelles) une fois la trentaine passée (Sinigaglia-Amadio/Sinigaglia, 2015).

Plusieurs interlocuteurs nous ont parlé de cette difficulté à lier vie professionnelle et personnelle. Boris (41 ans, bassiste, région lausannoise) nous dit :

La vie privée... ben elle en prend un peu un coup dans l'œil (rire). Il n'y a plus vraiment de séparation, d'ailleurs je me rappelle même que ma copine, il n'y a pas si longtemps, elle me disait 'est-ce qu'on part cet été, est-ce qu'on fait ci ou ça ?' J'y dis 'j'en sais rien...' donc ça pue... C'est hyper complexe... hyper complexe... c'est un peu... en fait, je me rends compte que c'est... je dirais pas égoïste... si, une petite part d'égoïsme peut-être dans tout ça...

Ivan [42 ans, batteur, Lausanne] témoigne aussi de la difficulté de joindre ces deux aspects de sa vie :

J'ai une copine... qu'a un enfant... là, on s'est installés ensemble et ça je me rend compte que ça entre VRAIMENT en conflit... ouais... là, c'est... Alors si tu veux, la journée, là, elle a repris des études et tout ça donc, la journée je fais ce que je veux, mais si tu veux, moi j'ai un soir de répét' avec X, je me suis dit que c'est quand même bien que je sois à la [salle de concert dont il s'occupe de la programmation] au moins un soir par semaine, que je sois là quoi, j'estime que ça fait partie de mon job quoi, [...] souvent c'est entre deux et trois soirs où je suis pas là, mais c'est pour mon job... du coup, elle déjà, pour elle, trois soirs... elle trouve ça trop ! Que le soir, je sois pas là, elle aimerait plutôt que ça soit deux soirs, et ces trois soirs... ça veut dire, que si moi je me limite à ces trois soirs, ça veut dire genre, je peux plus aller voir un concert, un truc que j'aurais envie de découvrir... ou un truc... donc... là, c'est ces temps, c'est clairement en conflit...

Dans ce cas également, l'enseignement peut aussi constituer une solution intéressante pour continuer à pratiquer son instrument dans un cadre professionnel en deuxième moitié de carrière, surtout pour ceux inscrits dans des configurations conjugales relativement traditionnelles.

Dans des analyses précédentes (Perrenoud/Bataille, 2017a) – en cohérence avec d'autres travaux menés sur les revenus générés par le travail musical (Thompson, 2013 ; Webster *et al.*, 2018) – nous avons montré que le fait de savoir jouer de la musique était un bien pouvant s'échanger contre une possible rémunération de trois manières principales – chacune nécessitant l'appropriation d'une posture socio-professionnelle adaptée : la vente de la musique sous la forme d'une création artistique ; la vente de la musique sous la forme d'une prestation de service (soit dans des situations où la musique est "fonctionnelle" (Umney, 2017), au service d'une autre activité comme l'animation d'un congrès, d'un mariage et, plus généralement, quand le musicien est sensé mettre ses compétences au service d'un cahier des charges imposé par son employeur) ; et la musique sous la forme d'un enseignement. A la suite de ces travaux et des différentes remarques que

nous venons de faire quant à la place de l'enseignement dans les métiers du spectacle, on peut se demander si l'accroissement de l'investissement dans les activités d'enseignement au fur et à mesure de l'avancée de la carrière ne constitue pas une tendance majoritaire chez les professionnels "ordinaires" du spectacle vivant, indépendamment de leur début de carrière. C'est cette question à laquelle nous essayerons d'amener des éléments de réponse dans les paragraphes qui suivent.

En lien avec notre objectif de croiser perspectives "archéologique" et "structurelle", notre hypothèse principale sera que la spécialisation à l'un des différents pôles de pratique qui composent l'"ordinaire" de la pratique professionnelle des musiciens (la création, la représentation en public et l'enseignement) dépend de certaines orientations prises relativement tôt dans la carrière (avant 30 ans), en lien avec les capitaux dont sont porteurs et porteuses les personnes et les rapports de genre qui informent l'espace professionnel.

IV. Accès, stabilisation, renforcement : les trois temps qui rythment les carrières musicales "ordinaires"

Dans un premier temps, une analyse synchronique nous conduit à poser quelques jalons quant aux effets de l'avancée en âge sur les dynamiques des carrières. La figure 1 représente une pyramide des âges de nos enquêtés et permet de se faire une idée de la composition de notre échantillon.

Il apparaît ici très nettement que les femmes sont beaucoup moins nombreuses que les hommes. La sous-représentation des musiciennes n'est pas surprenante. Elle est d'ailleurs bien documentée concernant la France (Buscatto, 2007 ; Ravet, 2011) ou le Royaume-Uni par exemple (Reddington, 2016)⁹. On voit ici que cette rareté des musiciennes est particulièrement importante parmi nos enquêtés les plus âgés.

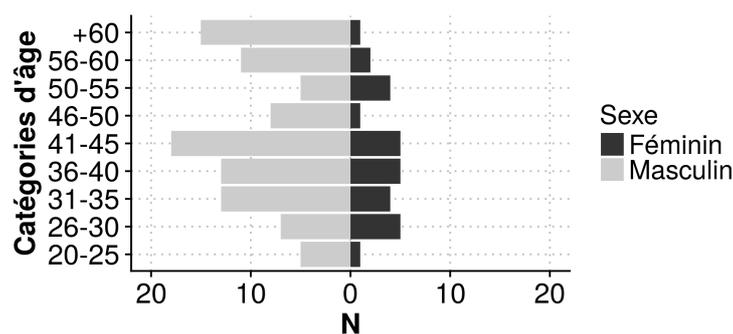


Figure 1 : Les musiciens en activité dans l'espace romand (pyramide des âges). Source : MusLives. Lecture : Parmi nos enquêtés, on compte 18 hommes et 5 femmes ayant entre 41 et 45 ans au moment de l'enquête (2013-2014).

⁹ Pour une analyse plus approfondie des mécanismes de marginalisation des femmes dans le milieu musical suisse, voir PERRENOUD M., BATAILLE P., CHAPUIS J., 2018.

Bien que nous ne disposions pas des éléments nécessaires pour explorer plus précisément les possibles raisons de ces très faibles effectifs des musiciennes âgées de 55 ans et plus, certains travaux menés sur cette problématique dans les contextes nord-américain et britannique (Jennings/Gardner, 2012) montrent que l'assignation aux rôles sociaux de mères et/ou "d'épouse de" n'épargne pas les musiciennes, même les plus reconnues, et s'accroît fortement après 40 ans. Aussi, on peut penser que l'éloignement durable du milieu musical professionnel de nombreuses femmes âgées de quarante ans et plus est en partie l'expression de ces pressions, d'autant plus fortes que le "contrat de genre" national est assez coercitif concernant l'assignation des femmes à la sphère domestique dans le cas Suisse par rapport aux pays voisins (Le Feuvre, 2016). Julie [46 ans, flûtiste/clarinettiste] nous dit :

Dans une ville un peu provinciale comme L. [commune de l'agglomération lausannoise], ben moi je le sens... 'mais t'es jamais là ? t'es pas là le soir ? t'es pas là quand ils vont se coucher ? t'es pas la bonne maman... ah, tu es partie trois semaine en tournée...' [...] Ben c'est mon métier.. pis voilà, pis il sait que je vais revenir et tout va très bien... [...] voilà comme celles qui ont continué vraiment, je pense qu'on est pas des masses. De mes copines ou comme ça, elles ont toutes soit arrêté, soit elles se sont mises à l'enseignement ou d'autres activités...

Cependant, on peut également penser que la sous-représentation des musiciennes âgées est due à un effet de génération : la féminisation accrue – bien que limitée – de l'espace professionnel musical étant relativement récente, il est normal de trouver peu de musiciennes de 60 ans ou plus.

On observe chez les hommes un creux important dans les catégories d'âge entre quarante-cinq et cinquante-cinq ans. Étant donné la faiblesse de nos effectifs, il est très difficile de donner une interprétation définitive de cette tendance. Mais l'on peut néanmoins remarquer que, dans leur cas, l'avancée en âge ne signifie pas nécessairement un retrait du milieu professionnel, puisque le nombre de nos enquêtés âgés de 55 ans et plus est relativement important.

À la base de la pyramide, on remarque pour les hommes et les femmes une faible représentation des moins de 25 ans. Notre mode d'échantillonnage, basé sur l'exploration des réseaux de musiciens relativement bien implantés dans l'espace musical romand peut nous avoir conduit à sous-évaluer les plus jeunes catégories d'âge, leur sous-représentation renvoyant à leur plus faible insertion dans les réseaux professionnels. Aussi, la silhouette de notre pyramide – avec une représentation des catégories d'âge qui augmente progressivement pour atteindre un pallier à trente ans puis se stabilise jusqu'à fin de la quarantaine – semble indiquer que l'intégration du noyau dur du milieu professionnel s'effectue aux alentours de la trentaine et donne ainsi une première indication possible sur le tempo des carrières de nos enquêtés.

Une analyse diachronique des carrières permet de conforter et d'approfondir ce séquençage. À partir des données récoltées grâce à notre calendrier de vie, nous avons notamment pu reconstituer l'évolution de la part de

revenu total représenté par les sources de revenus musicaux pour chaque année d'activité (Figure 2A). De même, afin de mieux saisir l'évolution du contenu de l'activité – et tester l'hypothèse d'une convergence vers l'enseignement musical – nous avons également reconstitué l'évolution du nombre de dates données en moyenne sur l'année (Figure 2B) et du nombre d'heures hebdomadaires consacrées en moyenne chaque année à l'enseignement (Figure 2C).

Dans chacun des cas, chaque barre correspond à une année et représente la proportion (en %) de nos enquêtés ayant connu tel ou tel type d'année relativement aux modalités de la variable concernée. Sont ici représentées les années entre 20 et 50 ans (âge biologique) car c'est entre ces deux bornes que nous disposons des informations les plus homogènes, nos enquêtés n'ayant pas été interrogés au même âge¹⁰. En prenant l'âge biologique comme trame temporelle de référence, nous mettons en équivalence le fait d'avoir trente ans dans les années 1980 et dans les années 1990 par exemple – ce qui pourrait être a priori problématique tant l'état de l'espace socio-professionnel n'est pas le même à ces deux moments. Néanmoins, une analyse décomposée par génération (distinguant nos enquêtés nés avant les années 1960, ceux nés entre 1960 et 1980 et ceux nés après 1980) ne permet pas d'identifier d'effet de génération saisissant au regard des critères retenus¹¹. On remarque néanmoins une tendance chez les personnes nées après 1980 à tirer une part plus limitée de leur revenu de leurs activités musicales pendant la première phase de la carrière, signe d'un possible émiettement de l'emploi musical du fait de l'accroissement du nombre de candidats à la carrière artistique dans les dernières décennies du XX^{ème} siècle – tel que cela a été également relevé en France (Menger, 2005).

On voit ici que l'entrée dans la carrière s'effectue progressivement entre 20 et 30 ans, comme en témoigne la baisse progressive de la fréquence des années codées NR sur cette période. Par ailleurs, pendant cette même période de la carrière, on voit sur la Figure 4A que le revenu musical tend à occuper une place de plus en plus importante dans le revenu global de nombre de nos enquêtés, tant la fréquence des séquences d'une année où le revenu musical représente moins d'un quart du revenu total diminue sensiblement entre 21 et 30 ans. Cela dit, la principale information que nous apporte ce premier aperçu séquentiel porte sur le tournant de la quarantaine. On voit ici assez nettement que, après 40 ans, s'opère une bipartition relativement nette des carrières entre, d'un côté, ceux qui “ne vivent que de ça” et ceux pour qui les revenus musicaux représentent une portion relativement congrue de leurs rentrées d'argent – les cas d'enquêtés pour qui la musique représente entre 25 % et 75 % du revenu étant relativement rare après 40 ans.

¹⁰ Les années avant le moment désigné comme étant le début de la carrière par nos interviewés sont codées comme des non-réponses (NR). Les années de pause dans la carrière sont également codées NR.

¹¹ Voir figures en annexes.

De ces différents résultats, on peut déduire que la carrière de la majeure partie de nos enquêtés se découpe en trois cycles principaux : la période constituée des années entre 20 et 30 ans semble correspondre à l'insertion progressive du marché musical professionnel ; la période entre 30 et 40 ans semble être celle de la stabilisation de l'activité au sein d'un réseau professionnel peut être plus réduit mais plus efficace ; la période allant de la fin de la quarantaine jusqu'à 60 ans apparaît ici comme celle du renforcement, marquée pour une part de nos enquêtés par une augmentation des revenus tirés de l'activité musicale et, pour une autre part, par un retrait de la scène musicale professionnelle.

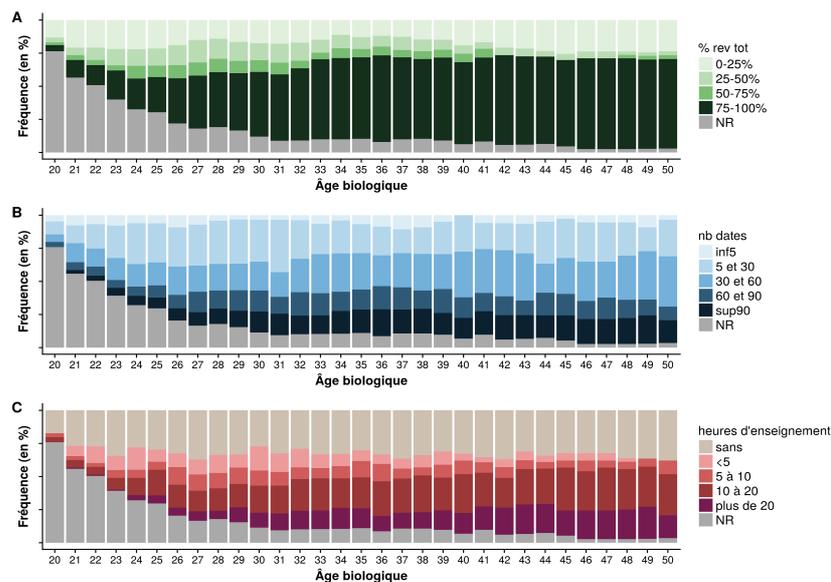


Figure 2 : Évolution du revenu musical, du nombre de dates et des heures d'enseignement au fil de la carrière. Source : MusLives. Lecture : Au cours de leur quarantième année, 62 % de nos enquêtés déclarent avoir gagné entre 75 et 100 % de leurs revenus grâce à leurs activités musicales.

Les deux figures complémentaires (2B et 2C) permettent d'affiner un peu plus l'analyse de cette dynamique, en donnant un premier aperçu de l'évolution du contenu concret de l'activité au fil des années. Au niveau de l'évolution du nombre de dates – i.e des représentations en public – (2B), on observe une relative montée en puissance pendant la vingtaine, la proportion d'enquêtés ayant joué plus de 90 dates augmentant petit à petit pendant cette période de la vie. En revanche, après 30 ans, la répartition évolue peu d'une année sur l'autre. Le cas des heures d'enseignement est différent, puisqu'on observe une place de plus en plus importante accordée à cette activité l'âge avançant. Ainsi, la part de séquences annuelles où l'enseignement représente 10 à 20 heures d'activité par semaine voire plus de 20 heures d'activité augmente de manière importante entre la fin de la vingtaine et la fin de la quarantaine. Par ailleurs, il faut relever que cette montée en puissance ne concerne pas tous nos enquêtés, puisque pour chaque année représentée ici, un peu plus d'un tiers n'enseigne pas du tout. D'ailleurs ici aussi, après 40 ans, il semble que s'opère une différenciation plus affirmée des

carrières, entre ceux pour qui l’enseignement constitue l’activité principale et les non-enseignants.

V. Des orientations précoces, durables et socialement situées

A. Trois grands types de carrières

Afin d’approfondir ces premières analyses quant à l’évolution de l’activité, on peut mobiliser les outils de l’analyse de séquence – et, en particulier, l’algorithme de l’appariement optimal (AO) ou optimal matching – pour déceler, à partir des modalités d’agencement des séquences individuelles, des idéaux-types de carrières et discuter l’idée d’une convergence nécessaire vers l’enseignement.

Pour caractériser les parcours professionnels de nos enquêtés au regard de l’évolution de la composition du revenu, nous avons analysé la part relative représentée par chacune des trois sources de revenus musicaux principaux – soit les cachets contre prestation en public ; l’enseignement et les revenus liés à la création (droits d’auteur et vente d’enregistrement) – pour chaque année de leur carrière afin de déterminer quelle était la source majoritaire (+ de 50%) de leur revenu musical. Étant donné que les revenus de la création musicale sont moins fréquents – même chez les plus “artistes” de nos enquêtés, ils représentent en moyenne un cinquième du revenu musical (Perrenoud/Bataille, 2017b) – nous avons considéré que les revenus de la création étaient significatifs quand ils représentaient 20 % ou plus du revenu musical. Comme cela est présenté dans la Figure 3, nous avons donc attribué à chaque année de la carrière de nos enquêtés une valeur (“créa”, “ens”, “cachets”, “autres”, “NR”), analysé les distances entre les séquences ainsi obtenues grâce à l’AO, et regroupé ensuite les séquences en trois différents clusters à partir des résultats d’un algorithme de classification¹². La figure 3 présente la typologie obtenue grâce à cette classification des carrières de nos enquêtés.

Les trois clusters identifiés ici apparaissent nettement correspondre à trois types de carrières bien distincts, chacun dominé par une des trois sources de revenu retenu pour l’analyse. Le premier, le plus important proportionnellement (48,1%), regroupe des carrières où les revenus de l’activité sur scène sont dominants, même si dans certains cas, les revenus de la création peuvent passer au premier plan à la fin de la vingtaine ou durant la trentaine. On voit néanmoins qu’une partie non négligeable des enquêtés réunis au sein de ce premier cluster opèrent une bifurcation vers l’enseignement passé 40 ans. Mais, pour une majorité d’entre eux et elles, ce sont les performances en public qui restent la principale source de revenu, même dans cette dernière phase de la carrière.

¹² La procédure suivie pour faire émerger les différents clusters est la même que celle décrite par STUDER M., 2013, pp.10-11, combinant classification ascendante hiérarchique (algorithme de Ward) et classification non-supervisée (méthode des k-means).

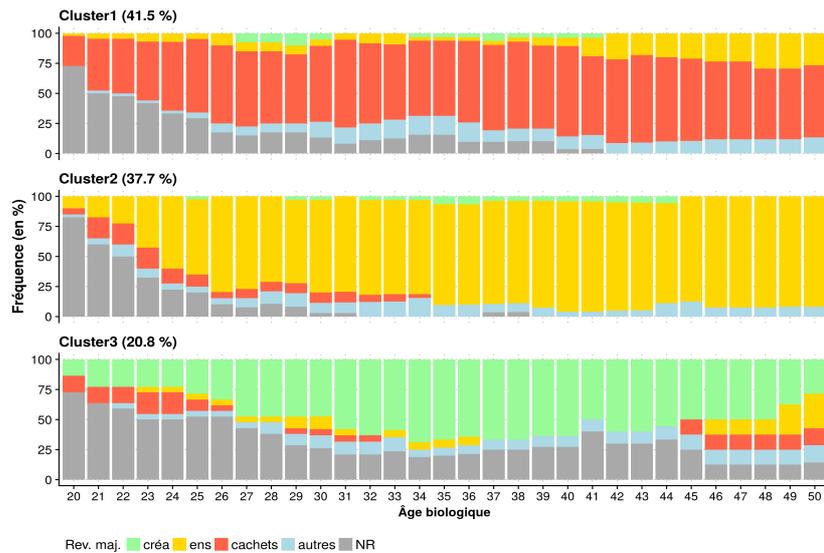


Figure 3 : Trois types de carrières. Source : MusLives. Lecture : A 30 ans, 60 % des musiciens du Cluster 3 tiraient au moins 20 % de leurs revenus musicaux mensuels d'une source "créative".

Le deuxième cluster, regroupant près d'un tiers de nos enquêtés (35,8%), est principalement composé des carrières fortement marquées par l'enseignement de la musique. Dans certaines de ces carrières, le jeu en public a pu représenter une part significative du revenu avant trente ans, au moment de l'insertion sur le marché du travail. Mais, la trentaine approchant, les sources de revenu majoritaires s'homogénéisent durablement et l'enseignement musical devient, dans la quasi-totalité des cas, la principale source de revenu. C'est par exemple le cas de Laurent (60 ans, guitariste, région lausannoise) qui a commencé sa carrière dans les années 1980 avec des revenus partagés entre l'enseignement et les cachets («Je pense que dans les années 80, 90, c'était du 50/50») pour voir la part de l'enseignement prendre de l'importance au fil des années :

De 90 à 98. [...] Là, j'ai gagné plus avec l'enseignement. On peut même dire 70%. Actuellement, j'ai des duos, j'ai des trucs qui marchent bien en duo. Ça, ça laisse un peu plus d'argent. J'ai des autres groupes encore. Mais ouais, l'enseignement, je pense que c'est 60%.

Un dernier cluster, moins important proportionnellement aux autres (16% de notre échantillon), regroupe quant à lui des individus pour qui les revenus de la création représentent la plupart du temps plus de 20 % des revenus tirés de musique. Pendant les premières années des carrières rattachées à ce cluster, les cachets ont pu représenter une source importante de revenu. Néanmoins, passé 25 ans, c'est la création qui prend largement le dessus. Comme dans le cas du premier cluster, on remarque une tendance à la bifurcation vers l'enseignement au cours de la quarantaine, mais les revenus des droits d'auteurs et des ventes d'enregistrement restent néanmoins importants dans la plupart des cas.

De ces dernières remarques, deux points nous semblent essentiels à relever. Premièrement, si la phase d'insertion (avant 30 ans) peut être parfois

marquée par une relative diversification des revenus, il apparaît que, passé ce cap, les bifurcations sont relativement rares. L'orientation de la carrière vers l'un des trois pôles de la pratique musicale professionnelle que nous avons distingués (musique en public, enseignement musical, création musicale) semble ainsi s'opérer au cours de la deuxième moitié de la vingtaine et se stabilise durablement après trente ans. Deuxièmement, si l'on observe bien une attraction de l'enseignement après quarante ans dans le Cluster 1, il faut néanmoins relever que cette tendance n'annule pas les orientations prises en début de carrière. Autrement dit, tous les musiciens ne deviennent pas enseignants en vieillissant.

A partir de la dynamique en trois phases des carrières que nous avons mise au jour dans la section précédente, on peut donc penser que durant la vingtaine et la phase d'insertion sur le marché de l'emploi musical, nos enquêtés ont eu tendance à multiplier tous azimuts les collaborations, quitte à avoir un pied dans différents secteurs d'activité en même temps, comme le montre le caractère parfois composite du revenu durant cette période. Une fois dans la trentaine en revanche, il semble que s'opère, avec la stabilisation sur le marché de l'emploi, une sélection des types d'activités et des collaborations possibles débouchant sur une spécialisation de l'activité professionnelle dans l'un des trois différents secteurs que nous avons identifiés.

B. De l'accès inégal à la création musicale

Les analyses précédentes permettent de saisir avec précision la dynamique des carrières professionnelles de nos enquêtés dans leur dimension "structurelle" et donnent des éléments pour comprendre les effets de l'avancée en âge sur le contenu de l'activité professionnelle. Reste qu'elles laissent en suspens la question des "ingrédients" (Bidart/Longo/Mendez, 2013) qui prédisposent à l'engagement dans tel ou tel type de carrière. A la lumière des analyses de type plus "archéologique" des carrières artistiques, on peut en effet penser qu'emprunter l'un ou l'autre des grands types de carrière identifiés nécessite la mobilisation de capitaux et dispositions constitués hors de la sphère professionnelle – et principalement via la socialisation familiale et scolaire –, inégalement répartis au sein de notre population d'enquête.

Pour mettre en lumière le fait que l'engagement sur l'une ou l'autre des voies professionnelles que nous avons identifiées nécessite la mobilisation de certains "ingrédients", notamment des caractéristiques sociales fonctionnant comme des ressources, on peut analyser les chances relatives d'appartenir à l'un ou l'autre des trois clusters en fonction de différentes variables qui nous semblent pertinentes. Comme nous l'avons vu, le genre est structurant dans l'accès aux carrières musicales. Aussi le sexe constituera la première variable explicative que nous mobiliserons. Ensuite, certaines recherches récentes (O'Brien/Laurison/Miles/Friedman, 2016 ; Roux, 2015 ; Sorignet, 2017) ou plus anciennes (Bourdieu, 1992 ; Mauger, 2006) montrent bien que les capitaux scolaires et familiaux sont déterminants pour accéder aux segments les plus intéressants d'un point de vue économique et symbo-

lique des espace artistiques, malgré l'importance de la rhétorique du "talent", dominante dans ces espaces professionnels particuliers. Aussi, le niveau de diplôme – saisi par une variable à trois modalités : "Maturité", "Maturité gymnasiale ou professionnelle", "Université/Hautes écoles"¹³ – et le milieu social d'origine – saisi par une variable à deux modalités : "Classes populaires et Classes moyennes inférieures", "Classes moyennes supérieures et Classes supérieures" renseignant la profession du père de nos enquêtés – constitueront nos deux variables explicatives suivantes. Cette dichotomisation de notre indicateur d'origine sociale renvoie au fait que les musiciens "ordinaires" viennent rarement des deux extrêmes de la hiérarchie sociale et sont le plus souvent issus des différentes fractions des classes moyennes (Perrenoud, 2006). Aussi, plutôt que d'utiliser un schéma en trois classes (classes populaires/classes moyennes/classes supérieures), nous avons décidé d'utiliser comme principe directeur de notre catégorisation la distinction entre fractions "inférieures" des classes moyennes, peu dotées en capitaux culturels et scolaires notamment (employés, artisans et petits commerçant) et leurs fractions "supérieures", plus souvent détentrices de titres scolaires et occupant des positions professionnelles moins subalternes (enseignants, cadres intermédiaires) et, dans le contexte suisse, fortement dotées en capital économique. Nous avons ensuite adjoint à ces deux catégories les groupes sociaux dont elles étaient les plus proches dans la hiérarchie sociale, soit les classes populaires pour les classes moyennes "inférieures" (ouvrier, petit exploitant agricole) et les classes supérieures (professions artistiques, cadres supérieurs, professions libérales et chefs d'entreprises) pour les autres. Enfin, étant donné que notre échantillon nous porte à comparer des individus de générations différentes et donc ayant été confrontés à différents états du marché du travail musical en Suisse, il nous a également semblé nécessaire d'introduire une variable relative à l'année de naissance – divisée en trois modalités "1935-1960", "1961-1980", "1981-1995".

Le Tableau 1 présente la composition des différents clusters en fonction des trois variables que nous venons de présenter. Pour calculer les chances d'appartenance de nos enquêtés aux différents clusters identifiés en fonction de ces variables, nous avons conduit une analyse multivariée (régression multinomiale non-ordonnée) dont les résultats sont présentés dans le Tableau 2. Les colonnes intitulées "(OR)" représentent les chances relatives (rapport de chance ou odds ratio) d'appartenir au Cluster 1 plutôt qu'au Cluster 2 et au Cluster 3 en fonction des différentes modalités présentées en lignes. Il faut par ailleurs relever que la petite taille de l'échantillon ne nous

¹³ La "Maturité" est le diplôme marquant la fin des années d'études secondaires. Il peut être "professionnel" ou général ("gymnasial"). Le terme "Hautes écoles" désigne l'ensemble des formations supérieures hors universités.

permet pas de faire des croisements entre les différentes variables mobilisées ici¹⁴.

Variabiles	Modalités	Cluster 1 (C1)	Cluster 2 (C2)	Cluster 3 (C3)
Sexe	Féminin	29.4	21.1	5.9
	Masculin	70.6	79.0	94.1
Niveau de diplôme	<Maturité	27.4	13.2	23.5
	Maturité (gym. ou pro.)	11.8	31.6	11.8
	Université/Hautes écoles	60.8	55.3	64.7
Origine sociale	Classes pop. et moy inf.	44.0	31.6	29.4
	Classes moyennes sup.	56.0	68.4	70.6
Génération	1935-1960	27.5	15.8	23.5
	1961-1980	43.1	60.5	52.9
	1981-1995	29.4	23.7	23.5
Total (N)		51	17	38

Tableau 1 : Composition des différents clusters en fonction du sexe, de l'origine sociale, du capital scolaire et de la génération. Source : MusLives. Lecture : Les hommes composent 94,1 % du Cluster 3.

Variables	Modalités	Cluster 2 > Cluster 1		Cluster 3 > Cluster 1	
		coef. (OR)	sign	coef. (OR)	sign
	(Intercept)	-2.17		-3.73	
Sexe	Masculin (ref. féminin)	0.73 (2.08)	*	2.1 (8.14)	*
	Niveau de diplôme	Maturité (gym. ou pro.)	1.43 (4.19)	*	0 (1)
	Université/Hautes écoles (ref. <Maturité)	0.38 (1.46)		0.04 (1.04)	
Origine sociale	Classes moyennes sup. (ref. Classes pop. et moy inf.)	0.53 (1.69)		0.9 (2.45)	*
Génération	1961-1980	0.85 (2.34)	*	0.62 (1.86)	
	1981-1995 (ref. 1935-1960)	0.24 (1.27)		-0.06 (0.94)	

Tableau 2 : Chances d'appartenance aux clusters en fonction du sexe, de l'origine sociale, du capital scolaire et de la génération (régression multinomiale non-ordonnée). Note : * = sign. au seuil de 90 %. Source : MusLives. Lecture : À âge, diplôme et origine sociale égaux, nos enquêtés (Hommes) ont 8,14 fois plus de chances que nos enquêtées (Femmes) d'appartenir au Cluster 3 plutôt qu'au Cluster 1.

Le principal résultat qui se dégage ici est l'importante sous-représentation des femmes dans le Cluster 3, celui regroupant les carrières les plus tournées vers la création artistique. Les hommes ont ainsi plus de 8,14 fois plus de chance d'appartenir à ce cluster plutôt qu'au Cluster 1 et ceci indépendamment du niveau de diplôme, de l'origine sociale ou encore de la génération. C'est donc le genre qui apparaît ici comme le principal facteur d'orientation des carrières vers le pôle "créatif". Dans une précédente recherche, nous avons souligné les difficultés d'accès pour les musiciennes à la reconnaissance pleine et entière de leur statut de "créatrice" (Perrenoud/Bataille/Chapuis, 2018) – phénomène d'ailleurs bien repéré dans d'autres domaines artistiques (Rollet/Naudier, 2007). Bien qu'il soit ici difficile d'analyser en profondeur les mécanismes sociaux qui président à cette exclusion, nous pouvons néanmoins avancer que pour se lancer durable-

¹⁴ La série d'indicateurs mobilisés pour évaluer la qualité de notre modélisation multivariée (R2 de McFadden 0.12, déviance résiduelle 188, log-likelihood 197.3) indique une adéquation acceptable du modèle à la structure des données.

ment sur la voie de la création musicale – soit la plus légitime et la plus prestigieuse des trois grands types identifiés ici –, être un homme semble être un atout majeur pour se lancer et se stabiliser à relativement long terme dans ce segment dominant de l'espace professionnel.

Ensuite, le niveau de formation distingue nos enquêtés du Cluster 2 par rapport aux autres. Les musiciens réunis dans ce cluster sont ainsi plus souvent détenteurs d'un diplôme de fin d'études secondaires alors que, dans les deux autres, les niveaux de diplômes sont très disparates, notamment dans le Cluster 3. Cette concentration de diplômés du secondaire au sein du cluster regroupant les carrières d'enseignants semble indiquer l'accumulation d'un capital scolaire minimal comme un possible ingrédient prédisposant à l'orientation durable sur ce type de voie professionnelle. Les autres valeurs ne sont pas significatives.

Enfin, emprunter la voie de la musique de création semble aller de pair avec une origine sociale plus élevée que dans les autres cas. Les musiciens ayant grandi dans des familles apparentées aux classes moyennes supérieures et aux classes supérieures – *i.e.* celles le plus dotées en capitaux de toutes sortes (économique, symbolique, etc...) – sont sur-représentés dans le Cluster 3, surtout au regard de la composition du Cluster 1. Au sein de notre échantillon, on a ainsi plus de chances (2,45 fois plus) de retrouver un fils ou une fille d'enseignant, de cadre supérieur ou de chef d'entreprise dans le Cluster 3 que dans le Cluster 1. L'exemple d'Ivan (42 ans, batteur) est typique : enfant d'un psychologue et d'une sexologue, il découvre la batterie à l'adolescence. Ses parents lui en louent une alors qu'il commence les cours à l'École de Jazz et de Musiques Actuelles (EJMA) de Lausanne avec un batteur reconnu qui lui fait découvrir le jazz. Au moment de l'entrée dans les études supérieures, il s'oriente d'abord vers les arts visuels, ce qui le conduit à Genève, où il commence à fréquenter les ateliers de l'AMR (Association pour l'encouragement de la musique improvisée). Après ses études en arts visuels, il fréquente successivement trois conservatoires (les deux premiers hors Suisse romande) et sera diplômé du troisième. Durant ses études, ses revenus sont assurés par ses parents. Après ses études, il a intégré deux groupes de création :

[...] puis je pense que pour mes parents c'était aussi important, puis moi... ça me donnait... ils m'ont financé ça, j'ai pas eu besoin de travailler pendant ça... donc... c'était confortable si tu veux je faisais... j'avais deux jours de cours, après j'étais libre toute la semaine...

En revanche, l'origine sociale ne semble pas faire de différence significative entre les enquêtés du Cluster 1 et ceux du Cluster 2. Ce dernier résultat semble ainsi indiquer que les carrières qui mènent durablement vers la création – outre le fait qu'elles nécessitent de s'implanter relativement tôt vers le pôle créatif de l'espace professionnel, comme le montre l'analyse de séquence – mettent en jeu des savoir-faire et des capitaux spécifiques, difficilement appropriables pour la frange la moins bien dotée de notre échantillon.

VI. Conclusion

Nous avons montré dans ce texte que l'orientation des carrières des musiciens en Suisse romande après 40 ans est largement déterminée par la façon dont les personnes sont entrées dans le métier et dont s'est déroulée la première partie de leur carrière. Dans le cas de nos enquêtés, l'enseignement musical peut certes représenter une solution de repli en deuxième partie de carrière pour certains, mais il peut aussi constituer une carrière à part entière, certains individus commençant prioritairement à enseigner dès la phase d'accès au métier. Nous avons également montré que les musiciens et musiciennes avaient, au regard de leur sexe et de leur capital culturel, des chances inégales d'ancrer leur carrière dans un des trois grands modèles repérés – musique en public, enseignement et création. Si des bifurcations sont possibles entre les carrières d'enseignants et celles marquées avant tout par les cachets et le jeu en public, l'inscription précoce dans le domaine de la création musicale (composition, projets singuliers, *etc.*) apparaît en revanche ici comme le meilleur moyen d'embrasser une carrière de "créateur". C'est par ailleurs dans ce dernier type de carrière, le plus valorisé socialement, que l'incidence du genre et de l'origine sociale est la plus importante.

Nos résultats permettent ainsi de souligner comment l'articulation entre les catégories d'analyse "âge", "genre" et "classe" permet de rendre compte finement des logiques sociales qui président à la segmentation des espaces professionnels "créatifs". Concernant la problématisation sociologique des parcours individuels, ils pointent par ailleurs la nécessité de dépasser l'opposition entre analyses "structurelle" et "archéologique", tant les éclairages croisés qu'elles offrent sont complémentaires. Même si, comme nous l'avons vu, les parcours professionnels des musiciens "ordinaires" ont leur logique propre et peuvent être séquencés en trois grandes périodes, leur orientation finale vers l'un ou l'autre pôle de l'espace professionnel n'est compréhensible que si l'on prend en compte les capitaux dont sont porteurs les individus ainsi que l'incidence du genre. Aussi, nos analyses plaident en faveur d'une "mise en espace social" (Darmon, 2008) plus systématique de l'étude des carrières artistiques – et plus largement, des carrières professionnelles –, même lorsque l'on emprunte certains outils théoriques et méthodologiques permettant de saisir en finesse le caractère éminemment processuel des parcours individuels, comme cela a été notre cas.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ACCOMINOTTI F.,

- 2009 "Creativity from interaction : Artistic movements and the creativity careers of modern painters", *Poetics*, vol.37, n°3, pp.267-294.

- ALPER N. O., WASSALL G. H.,
2006 “Artists’ Careers and Their Labor Markets”, dans GINSBURG V. A., THROSBY D. (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol.1, Elsevier, pp.813-864.
- BATAILLE P.,
2014 *Des cheminements sur la voie royale : Une analyse sociologique des parcours de vie des normaliens-ne-s de Saint-Cloud*, Fontenay-aux-Roses et Lyon (1981-1987), Thèse de doctorat, Lausanne, UNIL.
- BATAILLE P., PERRENOUD M., BRANDLE K.,
2018 “Échantillonner des populations rares. Retour sur une expérimentation du Respondent Driven Sampling en milieu musical”, *Sociologie*, vol.9, n°2, pp.197-122.
- BIDART C., LONGO M., MENDEZ A.,
2013 “Time and Process : An Operational Framework for Processual Analysis”, *European Sociological Review*, vol.29, n°4, pp.743-751.
- BOURDIEU P.,
1977 “La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, p.3-43.
- BUSCATTO M.,
2007 *Femmes du jazz : musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS.
- CARDON V.,
2011 *Une vie à l’affiche : sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*, Thèse de doctorat en sociologie, Paris, EHESS.
- CARDON V., PILMIS O.,
2014 “Des projets à la carrière”, *Sociétés contemporaines*, n°91, pp.43-65.
- CONINCK (de) F., GODARD F.,
1990 “L’approche biographique à l’épreuve de l’interprétation : les formes temporelles de la causalité”, *Revue française de sociologie*, vol.31, n°1, pp.23-53.
- COULANGEON P., RAVET H., ROHARIK I.,
2005 “Gender differentiated effect of time in performing arts professions : Musicians, actors and dancers in contemporary France”, *Poetics*, vol.33, n°5, pp.369-387.
- DARMON M.,
2008 *Devenir anorexique. Une approche sociologique*, Paris, La Découverte.
- DE NORA T.,
1995 “Beethoven et l’invention du génie”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°110, pp.36-45.
- DUBOIS S., FRANÇOIS P.,
2013 “Career paths and hierarchies in the pure pole of the literary field : The case of contemporary poetry”, *Poetics*, vol.41, n°5, pp.501-523.
- GALENSON D. W.,
2001 *Painting outside the lines*, Cambridge, Harvard University Press.
2011 *Old Masters and Young Geniuses : The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton, Princeton University Press.
- GARCIA M.-C.,
2011 *Artistes de cirque contemporain*, Paris, La Dispute.

- HUGHES E. C.,
1996 *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- JEFFRI J.,
2011 *Still Kicking Aging Performing Artists in NYC and LA Metro Areas*, New York, Research Center for Arts and Culture.
- JEFFRI J., HECKATHORN D. D., SPILLER M. W.,
2011 "Painting your life : A study of aging visual artists in New York City", *Poetics*, vol.39, n°1, pp.19-43.
- JENNINGS R., GARDNER A.,
2012 *"Rock On" : Women, Ageing and Popular Music*, Farnham, Ashgate Publishing, Ltd.
- LAHIRE B.,
2006 *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.
- LE FEUVRE N.,
2016 *Contextualizing Women's Academic Careers in Cross-National Perspective*, GARCIA working papers n°5, Trento, University of Trento.
- LINDAUER M.,
2003 *Aging, creativity and art : A positive perspective on late-life development*, New York, Springer Science & Business Media.
- MARGUIN S.,
2013 "Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain", *SociologieS*, [En ligne], Dossiers, Temps professionnels, temps prescrits, temporalités sociales, mis en ligne le 19 novembre 2013, consulté le 20 août 2019, <http://journals.openedition.org/sociologies/4466>.
- MENGER P-M.,
2005 *Les intermittents du spectacle : sociologie d'une exception*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- O'BRIEN D., LAURISON D., MILES A., FRIEDMAN S.,
2016 "Are the creative industries meritocratic ? An analysis of the 2014 British Labour Force Survey", *Cultural Trends*, vol.25, n°2, pp.116-131.
- PERRENOUD M.,
2007 *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- PERRENOUD M., BATAILLE P.,
2017a "Artist, Craftsman, Teacher : "being a musician" in France and Switzerland", *Popular Music and Society*, vol.40, n°5, pp.592-604.
2017b "Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi", *Revue suisse de sociologie*, vol.43, n°2, pp.309-334.
- PERRENOUD M., BATAILLE P., CHAPUIS J.,
2018 "Entre confinement et stratégies de maintien sur l'espace professionnel : les musiciennes de "musiques actuelles" en Suisse romande", dans PATUREAU F., OCTOBRE S. (eds.), *Sexe et genre dans la culture*, Lyon, La Documentation française, pp. à paraître.
- PERRENOUD M., BOIS G.,
2017 "Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme. Variations autour d'un concept et de ses prolongements", *Biens Symboliques/Symbolic Goods*, n°1, <https://www.biens-symboliques.net/88>.
- RAVET H.,
2011 *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

- REDDINGTON H.,
2016 *The lost women of rock music : Female musicians of the punk era*, Londres, Routledge.
- ROLLET B., NAUDIER D. (eds.),
2007 *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes*, Paris, L'Harmattan.
- ROUX N.,
2015 "La mobilité sociale d'artistes du spectacle issus des classes populaires : des «transclasses» entre désir d'émancipation et sentiment d'illégitimité", *Lien social et Politiques*, n°74, pp.57-76.
- SCHOTTÉ M.,
2014 "Le don, le génie et le talent", *Genèses*, n°93, pp.144-164.
- SINIGAGLIA-AMADIO S., SINIGAGLIA J.,
2015 "Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques", *Cahiers du Genre*, n°59, pp.195-215.
2017 *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien-ne-s et des plasticien-ne-s*, La documentation française, Paris.
- SORIGNET P-E.,
2004 "Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains", *Sociétés contemporaines*, vol.56, pp.111-132.
- STUDER M.,
2013 *WeightedCluster Library Manual : A practical guide to creating typologies of trajectories in the social sciences with R*, LIVES Working Papers, vol.24.
- THÉVENIN O., MOESCHLER O.,
2018 "The Changing Role of the Cultural State : Art Worlds and New Markets - A Comparison of France and Switzerland", dans ALEXANDER V. D., HÄGG S., HÄYRYNEN S., SEVÄNEN E. (eds.), *Art and the Challenge of Markets*, vol.1, Londres, Palgrave Macmillan, pp.125-153.
- THOMSON K.,
2013 "Roles, Revenue, and Responsibilities : The Changing Nature of Being a Working Musician", *Work and Occupations*, vol.40, n°4, pp.514-525.
- THROSBY D., HOLLISTER V.,
2003 *Don't Give Up Your Day Job : An Economic Study of Professional Artists in Australia*, Sydney, Australia Council.
- UMNEY C.,
2017 "Moral economy, intermediaries and intensified competition in the labour market for function musicians", *Work, Employment and Society*, vol.31, n°5, pp.834-850.
- WAINWRIGHT S. P., TURNER B. S.,
2006 " 'Just Crumbling to Bits' ? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers", *Sociology*, vol.40, n°2, pp.237-255.
- WEBSTER E., BRENNAN M., BEHR A., CLOONAN M., ANSELL J.,
2018 *Valuing live music : The UK Live Music Census 2017 report*, Swindon, Arts and humanities research council.

Annexes

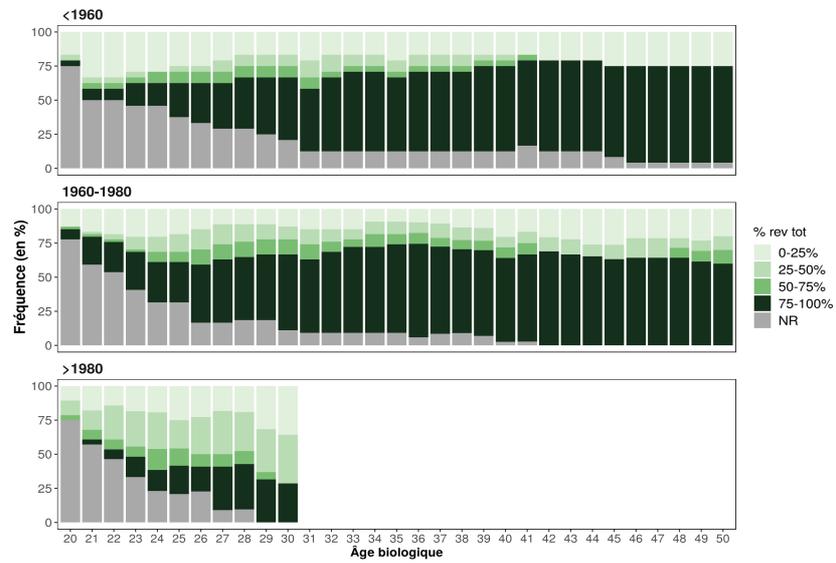


Figure 4 : Évolution du revenu musical, au fil de la carrière en fonction de l'année de naissance. Source : MusLives.

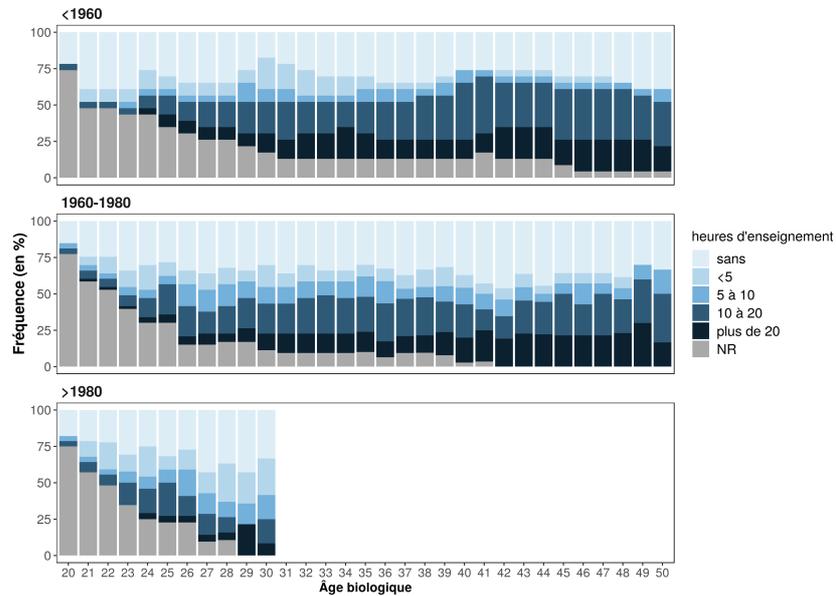


Figure 5 : Évolution du nombre de dates au fil de la carrière en fonction de l'année de naissance. Source : MusLives.

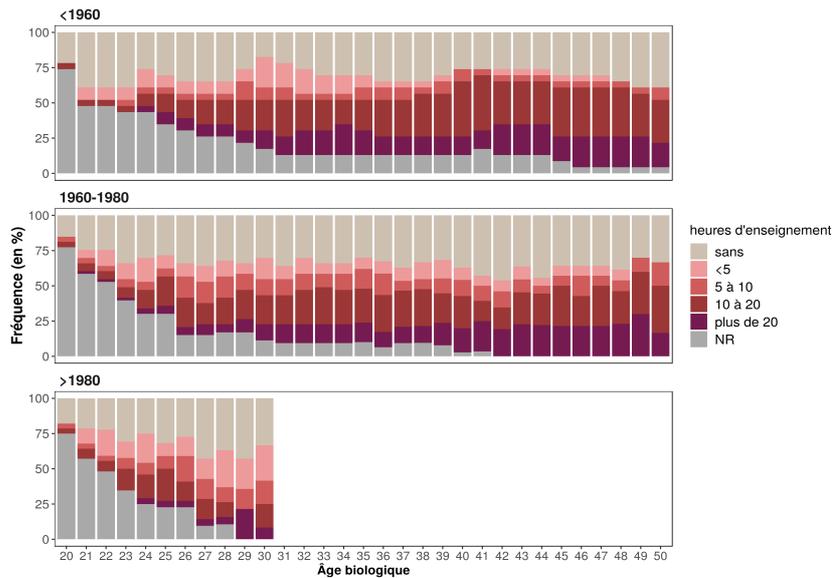


Figure 6 : Évolution des heures d'enseignement au fil de la carrière en fonction de l'année de naissance. Source : MusLive.

Résumé structuré :

Présentation : La question de la dynamique temporelle des parcours artistiques a fait l'objet de nombreuses recherches. Le principal objectif de ces travaux a été jusqu'à présent de déterminer les agencements de séquences et les tempi propre à favoriser l'accès à la reconnaissance critique ou publique. Se focalisant sur l'apex le plus visible de l'espace des travailleurs artistiques – soit ceux et celles qui laissent des traces dans des monographies universitaires, sur les programmes des salles de spectacles ou dans les listes des lauréats de tel ou tel prix –, ils ont laissé dans l'ombre l'analyse des dynamiques temporelles des parcours de travailleurs artistiques peu ou pas reconnus, dont "l'ordinaire" est constitué d'activités naviguant entre la création artistique, l'enseignement ou la prestation de service. Par ailleurs, les recherches qui se sont intéressées aux effets d'âge dans les carrières artistiques ont assez peu traité de l'articulation entre l'incidence de cette dimension temporelle et le poids de certaines variables (comme le genre, l'origine sociale ou le capital scolaire) dans l'orientation de ces parcours. A partir de l'analyse des parcours professionnels d'un échantillon de musiciens et musiciennes "ordinaires" évoluant en Suisse romande, notre article a deux ambitions : (1) rendre compte des rythmes des carrières de ces travailleurs artistiques occupant les niveaux inférieurs et intermédiaires de la hiérarchie professionnelle et (2) analyser comment l'ancrage social de ces carrières influe sur leur orientation. On distingue généralement trois grandes manières de gagner ou d'essayer de gagner sa vie avec la musique : vendre ses propres créations ; enseigner ; proposer des prestations de services à but "fonctionnels" (animation de banquet...). Comment s'articule la prégnance de ces différentes activités au cours des carrières musicales observées ? Observe-t-on un ancrage durable à l'un ou l'autre de ces trois pôles d'activité ? Dans quelle mesure les grands types de carrières repérés reflètent l'incidence du genre sur les carrières musicales ainsi que des dotations inégales en capitaux symboliques et sociaux ?

Théorie : Notre article vise à articuler deux types d’approches des parcours artistiques, trop souvent mises en oppositions : celles qui, à la suite des analyses en termes de “carrière”, s’attachent à la structure des parcours et à l’enchaînement des différents états qui les composent ; celles qui, dans une approche plus balistique, sont plus attentives aux conditions initiales de possibilité de ces parcours et à l’incidence de l’accumulation précoce de capitaux scolaires et sociaux sur leur orientation. Articulant analyse “structurelle” et “archéologique” des parcours artistiques, notre contribution plaide pour des recherches se donnant les moyens théoriques et méthodologiques de saisir les dynamiques des parcours individuels dans toute leur complexité, au-delà des parti-pris a priori.

Méthodologie : Les données utilisées sont issues de deux enquêtes (Musician’s LIVES et Off Stage) menées sur les parcours des musiciens et musiciennes “ordinaires” en activité dans les régions francophones de la Suisse au début des années 2010. Elles sont à la fois qualitatives (entretiens, observations directes) et quantitatives (questionnaires, calendrier de vie). L’analyse des calendrier de vie (N=123) – au moyen de l’analyse de séquences – est au cœur de l’article. Elle permet d’analyser l’évolution des rythmes d’activité entre 20 et 50 ans et de dégager trois grands types de carrières (en fonction du type d’activité dominante selon les années). Les types de carrières sont ensuite confrontés aux entretiens et croisés avec des variables socio-démographiques (sexe, origine sociale, niveau de diplôme et année de naissance).

Résultats : Les analyses quantitatives permettent de distinguer trois principales étapes dans les carrières musicales examinées : une période d’intégration du marché de l’emploi qui s’étend de 20 à 30 ans, où l’activité musicale monte progressivement en puissance ; une période de stabilisation de 30 à 40 ans ; et une période de renforcement après 40 ans, au cours de laquelle l’espace se polarise entre les personnes qui ne font que de la musique et celles qui s’éloignent un peu du cœur de l’espace professionnel au profit d’autres activités. L’analyse des activités composant majoritairement le revenu musical au fil des années montre quant à elle une tripartition des parcours. Dès la vingtaine, l’orientation vers les carrières plus “créatives”, plus “enseignantes” ou plus liées à l’exécution de prestations live se dessine nettement. Et le croisement avec les variables socio-démographiques révèle que les parcours qui s’ancrent au pôle “créatif” sont plus souvent empruntés par des hommes issus des fractions dominantes des classes moyennes et des classes supérieures.

Discussion : Si l’on observe une légère augmentation des tâches liées à l’enseignement après 35-40 ans chez les musiciens et musiciennes gagnant majoritairement leur vie avec des cachets, nos analyses montrent que le pôle de la création artistique reste accessible uniquement à ceux et celles qui s’orientent précocement dans cette voie et disposent des atouts nécessaires pour le faire. Ces derniers résultats renvoient aux logiques qui structurent les espaces professionnels artistiques, où les interactions favorisent généralement les hommes et où l’accumulation d’un capital symbolique primitif et l’acquisition des codes sociaux qui vont avec restent une condition initiale pour emprunter ce type de carrière. Les résultats de notre article portent à défendre l’idée d’un dépassement de l’opposition entre approche “structurelle” et “archéologique”, tant ces deux perspectives analytiques se révèlent complémentaires. Ils constituent également autant d’arguments en faveur d’une mise en espace social plus systématique de l’analyse des carrières professionnelles.