

Transposition

Musique et Sciences Sociales

Socialisations musicales

Historiciser la question des socialisations aux « musiques actuelles »

MARC PERRENOUD

Résumé

Cet article relève plus d'un texte programmatique que d'un compte rendu de recherche spécifique. Il vise à montrer la nécessité d'une historicisation de la question des socialisations musicales, en particulier dans le domaine des musiques actuelles qui est apparu au cours du *xxe* siècle et a beaucoup évolué en quelques décennies. Basé sur un ensemble de travaux sociohistoriques, dont ceux menés par l'auteur depuis vingt-cinq ans (enquêtes de terrain en France et Suisse principalement), l'article met en lumière l'évolution drastique des conditions de possibilité d'une venue à la pratique musicale au cours des six dernières décennies.

Texte intégral

- Cet article a pour objectif de montrer l'intérêt et l'importance d'une approche historicisée des conditions de possibilité et des modalités de l'engagement dans la pratique des « musiques actuelles¹ ». Il vise à mettre en lumière les effets de génération et donc de la « socialisation des socialisateurs » dans le domaine musical au cours des dernières décennies. Il s'agit donc plus de la défense et illustration d'une approche, voire d'un programme intellectuel qui tend à historiciser l'enquête de terrain, que d'un article présentant les résultats spécifiques d'une recherche particulière. Nous considérons ici les « socialisations musicales » comme l'ensemble des processus par lesquels un individu acquiert des compétences musicales pratiques et théoriques, mais construit aussi un ensemble de représentations de ce qu'« être musicien-ne » veut dire en matière de script professionnel dans la dramaturgie sociale du travail², et en matière de style de vie³.

- Ce texte propose une mise en perspective sociohistorique de la question des socialisations musicales en dehors de la filière « classique » qui, elle, est marquée par une histoire multiséculaire, incluant de fortes traditions de transmission familiale, des institutions anciennes comme les conservatoires, et un espace professionnel souvent



fortement régulé, dans les grands orchestres notamment⁴. Devenir musicien-ne dans le domaine des musiques actuelles implique un tout autre parcours et renvoie à une autre carrière⁵, érigée au fil de processus de socialisation très différents et se déployant dans un autre monde de l'art⁶. Il convient donc de reprendre l'histoire du fait musical « actuel », écoute et pratique, pour comprendre l'évolution des conditions de possibilité des socialisations musicales. Depuis la place de la musique dans les pratiques culturelles familiales, en passant par les sociabilités adolescentes, jusqu'au suivi d'un cursus institutionnalisé et l'engagement potentiel dans une trajectoire professionnelle, nous nous intéresserons ici aux (tout) débuts de carrières et à leurs formes différentes depuis les années 1960.

3 Comme nous avons eu l'occasion de le montrer il y a une quinzaine d'années, les carrières musicales « actuelles », envisagées dans une acception interactionniste, commencent généralement par l'écoute : on est « musiqué.e⁷ » avant d'être « musiquant.e ». Depuis les années 1965-1970 au moment de l'explosion de la *pop music* et de ce que l'on peut appeler la « romantisation » de la précarité dans le métier de musicien-ne⁸, jusqu'à l'époque la plus contemporaine marquée par la « révolution numérique » et une poussée de l'entrepreneuriat musical⁹, comment passe-t-on de l'écoute à la pratique ? Qu'investit-on dans cette pratique ? Quelles socialisations président au développement de ces rapports différenciés au fait musical ?

4 En matière de méthodes et de données, la réflexion présentée ici s'appuie d'une part sur une recherche historique menée dans le cadre de la participation à un manuel académique international¹⁰, qui nous a conduit à enquêter précisément sur ce qu'être musicien-ne veut dire d'une époque à l'autre au cours du « long xxe siècle » (incluant donc le début du xxie) en Europe occidentale. Cette recherche historique sur les « musicien-ne-s ordinaires »¹¹ a impliqué de faire un pas de côté par rapport à ce que l'histoire de l'art a retenu comme jalons et grands noms. Elle a été menée à partir d'un corpus d'archives souvent disponibles en ligne et déjà explorées à dans le cadre de travaux plus spécifiques, notamment sur les syndicats de musicien-ne-s en France et en Grande-Bretagne¹² mais aussi au Portugal, à partir des bulletins et documents internes de ces organisations tout au long du siècle. Nous avons aussi mobilisé des données exposées dans des travaux sur les évolutions du marché du travail musical, la production discographique, les radios, cabarets et music-halls, ou dans des récits et témoignages de musicien-ne-s ayant pratiqué le louage et le travail à la tâche, attendant l'employeur sur les trottoirs d'Archer Street (Londres) ou de Pigalle (Paris) comme cela se faisait au début du xxe siècle et parfois jusqu'au début des années 1960¹³. Ces données ont été complétées par quelques entretiens avec des personnes pouvant témoigner de ce qu'elles avaient vu ou vécu pour approfondir des études de cas : la fille d'un contrebassiste Suisse actif entre Paris et Lausanne puis sur un paquebot de croisière dans les années 1930-1950, un ouvrier à la retraite ayant été batteur amateur dans le Béarn des années 1950-1960, un musicien de studio et accompagnateur de vedettes des années 1960-1970, des anciens des générations free-jazz et punk-rock des années 1970-1980, pionniers de l'institutionnalisation des musiques actuelles dans les années 1990.

5 D'autre part, cet article se base sur vingt-cinq ans d'enquête sur les pratiques musicales et le métier de musicien-ne, dont : a. dix ans de terrain par observation participante en immersion totale dans le sud-ouest de la France au tournant du siècle (recherche doctorale en anthropologie¹⁴) ; b. cinq ans d'enquête par méthodes mixtes en Suisse à l'occasion d'une recherche collective (six personnes sur le terrain) sur le rapport au travail et à l'emploi des musicien-ne-s et leurs carrières (direction du projet *Musicians LIVES*, principalement avec Pierre Bataille pour la partie statistique)¹⁵ ; c. une enquête en cours d'achèvement sur le spectacle vivant en Suisse, les logiques



d'appariement dans les collectifs de travail et les processus de reconnaissance du « talent » (programme de recherche FNS « Consacrer les talents » avec Pierre-Emmanuel Sorignet) ; d. Trois contrats de recherche au cours des dernières années sur les carrières et statuts d'emploi des musicien·ne·s, l'un dans le canton de Genève, un autre dans le canton de Vaud et le troisième concernant les *alumni* du master « Jazz » de la Haute école de musique à Lausanne (principalement avec Héléne Widmann comme enquêtrice de terrain)¹⁶. Le matériau mobilisé est donc très foisonnant et ce texte se propose d'une manière modeste et dans une visée surtout programmatique d'opérer une synthèse pour se concentrer spécifiquement sur l'évolution des conditions de possibilité des socialisations musicales au cours des dernières décennies.

- 6 La question des socialisations musicales est la plupart du temps abordée sous l'angle de l'apprentissage, via les institutions de formation que sont les conservatoires ou les écoles de musiques actuelles¹⁷. Nous proposons une approche étendue de ces processus de socialisation musicale en les rapportant à l'évolution du champ musical dans son ensemble depuis les années 1960 et l'avènement de la génération des « baby-boomers ». Dans une première partie, nous aborderons donc les conditions de possibilité d'un rapport favorable aux musiques actuelles dans le cadre de la socialisation primaire familiale et des sociabilités adolescentes : comment, d'une génération à l'autre, peuvent se construire des modalités de réception musicale, comment est-on « musiqué·e » différemment en fonction de sa socialisation ? La seconde partie de l'article sera consacrée aux cadres et médiations dont disposent les jeunes qui viennent à la pratique musicale. Autrement dit, comment devient-on « musiquant·e » ? Là encore, nous aborderons la question non seulement selon l'origine sociale, mais aussi en fonction de la génération puisque les ressources pour l'apprentissage de la pratique musicale ont considérablement évolué pendant les dernières décennies. Enfin, en conclusion, nous envisagerons la façon dont les socialisations musicales primaires et secondaires pour chaque génération ont pu se sédimenter dans les parcours professionnels pour constituer ce que l'on pourrait appeler des « habitus sociomusicaux » ou peut-être plus simplement des « identités professionnelles »¹⁸ et orienter pour chacun·e les conditions d'exercice du métier et les possibilités de mobilité ou d'inflexion des carrières musicales.

Être musiqué : réceptions musicales, socialisation primaire, famille et amis

- 7 Comprendre les socialisations musicales dans un sens étendu comme nous le proposons implique de s'intéresser d'abord aux conditions de possibilité de l'écoute et de la pratique musicale dans l'enfance et l'adolescence. Comment vient-on à la musique ? On connaît l'approche pragmatiste notamment défendue et illustrée par Antoine Hennion sur aujourd'hui trois décennies, depuis l'enquête de terrain de *Comment la musique vient aux enfants ?*, jusqu'aux réflexions sur l'attachement à la musique¹⁹. Mais l'approche à la fois raisonnablement déterministe et résolument historique que nous proposons se nourrira plus de la sociogénétique des pratiques culturelles et des goûts musicaux²⁰. Comment, dans quelles conditions, peut-on développer des dispositions (sociales, mais qui n'apparaîtront pas comme telles) à « la musique » ? Il s'agit de croiser les perspectives de la sociohistoire²¹ et de la sociologie dispositionnaliste et compréhensive de tradition webero-bourdieusienne aujourd'hui notamment prolongée par les travaux de Bernard Lahire²². Dans le domaine spécifique de la sociologie des arts et du travail artistique, la démarche proposée ici qui consiste à croiser l'état du champ et les dispositions des individus s'inscrit donc par exemple dans



la filiation des travaux de référence de Norbert Elias sur Mozart²³, de Pierre Bourdieu sur Flaubert ou Manet ²⁴ ou encore de l'histoire sociale des femmes peintres au XIXe menée par Séverine Sofio²⁵. Au milieu des années 1960, pour le grand public « adulte », socialisé à Luis Mariano et Charles Trenet, les musiques actuelles ou les « musiques jeunes » comme on les désigne parfois constituent un objet très exotique²⁶. Si dès le milieu du XXe siècle le jazz afro-américain semble être reçu dans les métropoles européennes de manière plus favorable qu'outre-Atlantique où il n'est pas pris au sérieux, on doit aussi se rappeler qu'en dehors des fractions cultivées des classes moyennes supérieures urbaines, le « jass » reste pour la plupart des Français ou des Suisses une « musique de nègres »²⁷. Ainsi, en fonction du milieu social dans lequel on grandit on peut être socialisé de manière très différente aux « musiques jeunes » des années 1950-1960 qui touchent d'abord la jeunesse urbaine et cultivée. Après le jazz, le « Rock'n'roll » à la fin des années 1950 et la pop music naissante au milieu des années 1960 restent en général ignorés par la génération des parents nés avant-guerre. Les baby-boomers sont donc les premiers à expérimenter une socialisation à l'écoute musicale relativement indépendante de leurs parents, ce qui est rendu possible par le développement des technologies compactes qui permettent une individualisation et une privatisation de l'écoute : postes à transistors, radio FM, disques microsillon, mange-disque etc. Ces modalités d'écoute sont aussi au cœur des nouvelles sociabilités adolescentes, et de l'avènement de la « jeunesse », largement reconnu comme un des phénomènes sociaux les plus marquants de l'après-guerre en Occident et parfois désigné comme *youthquake*²⁸.

8 Dans ce contexte, sur les scènes ordinaires des bals populaires, guinguettes et autres thés dansants, les musicien-ne-s incarnent la production *live* de musiques qui entrent progressivement dans le quotidien. Ces « musicos » de la première génération reprennent en général le répertoire de la variété française et internationale, selon un déroulement immuable puisqu'il est resté le même pour les groupes de bal qui animent encore aujourd'hui les places de villages lors des fêtes en été (pratique toujours très répandue dans le sud-ouest de la France, que nous avons eu l'occasion d'ethnographier il y a vingt ans²⁹ et que nous continuons à observer) : on commence par des extraits du répertoire le plus ancien qui vont plaire aux plus âgés (en 1970 on joue Trenet ou Piaf, en 2010 Johnny ou Sheila), puis on avance dans la soirée en interprétant des productions de plus en plus récentes, à destination d'une assistance où la proportion de jeunes et le taux d'alcool s'élèvent à mesure que le temps passe et que les décibels augmentent³⁰. Ces musicien-ne-s (quasi exclusivement des hommes) de la première génération sont de véritables pionniers et ils ont souvent un parcours de vie atypique, soit marqué par une famille de « saltimbanques », soit en rupture de ban avec des parents pour qui une telle activité ne saurait constituer ni un métier ni une carrière. Pour les adolescents de cette époque qui assistent aux concerts de ces groupes de reprises partout en France, aimer écouter et, pourquoi pas, envisager de jouer des musiques actuelles relève donc de la transgression, mais de moins en moins à mesure que ces musiques sont intégrées socialement. Les années 1980 sont celles de cette intégration. Les pionniers commençant à vieillir et à être fatigués de courir les scènes locales, ils développent souvent une activité pédagogique qui rencontre un important succès auprès des jeunes avides de pratiquer, nous y reviendrons en deuxième partie.

9 Sous le rapport de la socialisation en général et de la socialisation musicale en particulier, il est très différent d'appartenir à la génération suivante, d'être enfant de baby boomers et d'avoir été socialisé au cours des années 1980. Pour les représentants de cette « génération X », les musiques actuelles font partie du paysage culturel. Les références majeures sont largement en voie de légitimation (The Beatles en premier lieu), elles sont de plus en plus intégrées aux musiques du patrimoine³¹. Les jeunes de



cette génération ont à leur tour été friands de nouveaux styles musicaux qui pouvaient choquer leurs parents, avec le rap et la techno dont les parents baby-boomers ont pu dire « ce n'est pas de la musique ! », à l'instar de ce que leurs propres parents disaient du rock'n'roll trente ans auparavant. Toutefois, dès le début des années 1980 en France, avec la politique culturelle du Ministre Jack Lang, l'État joue à fond son rôle de banque centrale du capital symbolique³² en identifiant et en subventionnant massivement le secteur des « musiques actuelles », dans un mouvement d'institutionnalisation qui s'amplifie encore dans les années 1990³³ et participe de l'intégration de la « critique artiste » par un capitalisme devenu « cool »³⁴. La génération des parents baby boomers est acculturée. Ses membres nés juste après-guerre ont écouté Bob Dylan ou Elvis Presley, et Léo Ferré ou Gilbert Bécaud. Pour leurs enfants, les musiques actuelles sont donc nettement moins subversives à la fin du xx^e siècle que trente ans auparavant, d'autant que l'industrie musicale est plus florissante que jamais (radios privées, cassettes puis disques compacts, méga tournées internationales, vidéoclips et télévision musicale – MTV notamment).

10 Depuis les années 1980, les musiques actuelles couvrent une très large part du champ culturel et l'on voit se développer des distinctions fondamentales notamment autour de l'opposition entre musique commerciale et musique de création. On peut considérer avec Richard Paterson que cela constitue la phase « fine art » des musiques actuelles³⁵. Les artistes explorant la création contemporaine se rapprochent de la musique « sérieuse » et ou expérimentale : l'« art rock » des groupes anglais de l'École de Canterbury, de Frank Zappa ou de Magma, le free-jazz de Pharoah Sanders, Albert Ayler ou Sun Ra, les expériences électro-pop-bruitistes de Einsturzende Neubauten ou Brian Eno (pour ne prendre que quelques exemples bien connus), tous revendiquent filiations et accointances avec les compositeurs « savants » Igor Stravinsky, Edgar Varese, Pierre Henry ou même Jean-Sébastien Bach. Dans le même temps, la consommation de « musiques actuelles » devient un des secteurs les plus rentables de l'industrie du divertissement et le pilier principal de la sociabilité adolescente.

11 Les collectifs adolescents des années 1980-1990 constituent des instances de socialisation musicale informelles mais très puissantes³⁶. On continue à y découvrir ce que n'écoutent pas les parents, comme dans les années 1950-1960, mais avec un accès facilité par le développement spectaculaire de l'industrie musicale et, nous l'avons dit, souvent une moindre dimension subversive, à moins d'aller vers les idiomes les plus récents (rap et techno) ou les plus extrêmes (punk hardcore ou speed metal par exemple) de l'époque. C'est aussi dans ces collectifs adolescents où l'on est loin de la famille mais pas encore en école de musique que l'on expérimente l'écoute active et la musicalisation des corps, avec des mouvements mimant parfois le jeu de guitare ou de batterie (ce qui aboutira dans les décennies suivantes aux pratiques auto-ironiques et régressives du « air guitar » ou « air batterie »), on reproduit non seulement les parties vocales de la musique (on chante les paroles de *Highway to hell* par exemple) mais aussi les parties instrumentales (on chante le « riff » et le solo de guitare de *Highway to hell* par exemple) en essayant d'être dans le temps et dans le ton, on pratique le solo de raquette de tennis dans sa chambre ou les percussions sur comptoir de bar. Chez certains, la raquette se transformera effectivement en guitare et le comptoir en batterie, nous le verrons dans la partie suivante. Aujourd'hui, dans les années 2010-2020, les baby-boomers sont septuagénaires et leurs enfants sont devenus parents. Les Beatles ou Leonard Cohen (lauréat du prestigieux prix Glenn Gould aux côtés de Pierre Boulez ou Yehudi Menuhin) sont devenus des références culturelles consensuelles et légitimes, Paul McCartney est plusieurs fois anobli par la Reine d'Angleterre et Bob Dylan a même obtenu le Prix Nobel de littérature. On peut dire à la lumière des enquêtes sur les pratiques culturelles qu'écouter des « musiques actuelles », avec toute la diversité que



cela recouvre, est devenu une norme pour toutes les générations, dans toutes les classes sociales³⁷. On sait, quarante ans après *La distinction*³⁸, que le paysage culturel et notamment musical a changé³⁹, que les musiques actuelles se sont imposées de manière hégémonique dans nos « écologies sonores »⁴⁰, mais qu'il existe des lignes de fracture importantes. C'est désormais à l'intérieur d'un gigantesque espace musical mondialisé que se dessinent les distinctions notamment entre musiques « commerciales » produites par les industries du divertissement, et musiques « de création » revendiquant une autonomie artistique. Cette distinction traverse pratiquement tous les styles musicaux : variétés *vs* « indie pop », jazz d'animation *vs* jazz expérimental, gangsta rap *vs* rap « conscient » etc. Ainsi tout le monde écoute des musiques actuelles mais n'importe qui n'écoute pas n'importe quoi. En effet, l'omnivorisisme culturel⁴¹ qui est devenu la marque d'un rapport légitime à la culture marque surtout une aisance à s'approprier tous les styles, mais en séparant le bon grain de la création de l'ivraie commerciale⁴². Et c'est bien en fonction des dispositions sociales et culturelles héritées et acquises pendant les différentes phases de socialisation que l'on se construit un répertoire de goûts plus ou moins étendu et légitime. Les socialisations contemporaines à l'écoute musicale, telles qu'étudiées par Frédéric Charles et Gabriel Sergé par exemple⁴³, sont donc tout aussi différenciées et distinctives aujourd'hui que dans les années 1960-1970 même si les objets goûtés et les contextes de réception ont évolué.

- 12 La socialisation par les parents à l'écoute des musiques actuelles, forcément inexistante dans les années 1960, est aujourd'hui omniprésente : les enfants entendent ce qu'écourent leurs parents à la maison, en voiture etc. Pour autant, une des fonctions sociales principales des musiques actuelles qui est la manifestation d'une subversion de l'autorité (parentale) perdure dans la sociabilité adolescente et la socialisation musicale extra-familiale qu'elle permet. Mais l'homogénéité sociale des groupes « d'ados » engendre malgré tout des effets puissants de reproduction et il est rare que, par exemple, un enfant des classes populaires rurales se mette à écouter du free-jazz ou de l'indie pop sous l'influence de membres de son groupe de « potes ». La révolution numérique et l'accès gratuit (ou vu comme tel) à une presque infinité d'objets musicaux n'ont pas fondamentalement modifié cet état de fait⁴⁴, puisque l'on sait combien les algorithmes qui proposent de la musique à écouter tendent à « confirmer » les goûts exprimés par les recherches, de la même manière que dans le domaine politique notamment⁴⁵.

Musiquer : cadres d'apprentissage, socialisations pré-professionnelles

- 13 Comment de musiqué devient-on musiquant ? La question de la transmission de la pratique des musiques actuelles a déjà été largement abordée, notamment en France avec les recherches de Rémi Deslyper sur l'institutionnalisation de la pédagogie de la guitare électrique⁴⁶. Le premier chapitre de notre ouvrage du milieu des années 2000 sur les musicien·ne·s ordinaires, consacré à l'apprentissage, abordait déjà les conditions de possibilité de socialisations musicales portant vers la pratique, voire la pratique professionnelle⁴⁷. Enfant et adolescent·e on a écouté, on s'est construit·e comme grand·e auditeur·rice, on a pratiqué l'écoute active et éprouvé la musicalisation du corps. Dans quelle mesure le passage à la pratique résulte-t-il d'une socialisation particulière parmi tous·tes les jeunes auditeur·rice·s ? Ce « passage à l'acte » constitue-t-il un aboutissement ? Là encore ces questions gagnent à être envisagées dans une perspective historique.



- 14 Dans les années 1960, les musicien-ne-s pratiquant ce que l'on n'appelle pas encore les musiques actuelles sont très proches socialement des *outsiders*, ces « musiciens de danse » étudiés par Howard Becker dans les années 1940-1950 aux États-Unis (Becker, 1963). On a affaire à un petit milieu professionnel qui s'est constitué au long du siècle au gré des évolutions du marché du travail, dans les thés dansants et les bals populaires, les radios et les music-halls, les terrasses de restaurants et les cabarets. Ce petit milieu constitue à bien des égards un « groupe professionnel déviant » (Becker, 1963), avec ses codes, ses usages, son argot etc. En étant socialisé dans une famille de musicien-ne-s « populaires » on hérite donc de la connaissance musicale mais aussi d'un habitus d'« artiste ordinaire », qui exerce un métier peu légitime culturellement et socialement, mais un métier malgré tout.
- 15 Mais en dehors de ces cas rares où l'on naît dans une famille de musicien-ne-s populaires, on est condamné à « l'autodidaxie » c'est-à-dire au bricolage. Dans les années 1960, pour qui désire dépasser la simple réception et apprendre à jouer ne serait-ce que pour reproduire les morceaux qu'il aime écouter, les cadres d'apprentissage sont rares car les conservatoires sont réservés à la musique « savante ». On apprend quelques « trucs » auprès des jeunes musicien-ne-s héritiers qui vont jouer le rôle de passeurs dans des espaces de sociabilité juvénile, par exemple en « montrant » quelques positions d'accords sur une guitare autour d'un feu de camp⁴⁸. Dans ce contexte offrant peu de médiations, on écoute beaucoup et l'on joue « à l'oreille », développant tout un rapport non académique à l'instrument⁴⁹.
- 16 Dans les années 1970, de plus en plus de jeunes ont envie de « jouer de la musique », et en particulier de la guitare. À partir de 1975, dans le magazine *Rock'n'Folk*, le guitariste Marcel Dadi commence à publier des « tablatures » (représentations graphiques des cordes de la guitare et des cases du manche sur lesquelles appuyer les doigts de la main gauche) de ses compositions dans le style *country* et *finger picking*, dans un contexte où le continuum entre écoute et pratique musicale tend à se généraliser. Ainsi, alors que l'écoute des musiques actuelles s'est massifiée dans les années 1960, ce sont les jeunes des années 1980 qui représentent la première génération à *pratiquer* en masse, à la faveur notamment du développement technologique des guitares et basses électriques à bas prix et des amplificateurs à transistors – plus solides, plus légers et moins onéreux que les amplis à lampes – produits en Extrême-Orient⁵⁰. Les politiques publiques suivent : en 1976 ouvre à Paris la première école subventionnée destinée spécifiquement aux musiques actuelles, le Centre d'information musicale (CIM). Au cours des dix ans qui suivent, de telles structures se multiplient en France (le Centre musical et créatif de Nancy – CMCN, le Centre d'information et d'activités musicales – CIAM – à Bordeaux, Music'halle à Toulouse, le JAM – pour jazz et musiques actuelles – à Montpellier, mais aussi Nantes, Strasbourg etc.), particulièrement soutenues par la politique culturelle du ministère Lang, nous l'avons vu.
- 17 Conséquence de cette évolution : au cours des années 1980-1990 des milliers de nouveaux-elles musiquant-e-s arrivent en masse sur les scènes locales, dans les MJC et les bars musicaux. Ces nouveaux-elles venu-e-s sur le marché du travail et de l'emploi sont surtout avides de jouer en public, y compris pour pas grand-chose. Pour les musicien-ne-s de la génération précédente qui ont commencé leur carrière dans les années 1960, c'est le début de « la mort du métier », comme le répétait Thierry, batteur né en 1945 ayant accompagné plusieurs vedettes de la chanson de variétés à l'époque des « yéyés »⁵¹. De fait, à mesure que l'on avance dans les années 1970-1980, le modèle de l'espace professionnel autorégulé, du milieu musical comme petit groupe professionnel comparable à ce que décrivait Becker à Chicago dans les années 1940-1950 et qui prévalait en France jusqu'alors, laisse la place à une version



« romantisée » de la musique opérée par la mise en spectacle de la bohème *pop*. Ainsi les conventions qui présidaient à l'exercice du métier volent en éclats dans la mesure où, pour beaucoup de jeunes pratiquant-e-s, « la musique » ne saurait plus être un métier mais un style de vie, une vocation, presque un apostolat. Plus question de gagner sa vie en animant les thés dansants, on sera Hendrix ou Jim Morrison, sinon rien (on ignore que Jimi Hendrix a commencé sa carrière en animant des thés dansants...). Dès lors on n'attache aucune importance au fait de respecter les tarifs syndicaux quand on joue en public, on veut sentir l'adrénaline, musiquer le public, exercer cette prise musicale, ce pouvoir magique... Pour beaucoup de jeunes des années 1980-1990, jouer dans un groupe de rock c'est aussi et peut-être d'abord jouer à être un groupe de rock, reproduire des sons, des gestes, des attitudes constitutives d'une expression singulière et charismatique⁵². De nombreuses productions audiovisuelles popularisent cette image du « groupe de rock » : si dans la décennie précédente avec, par exemple, *The Blues Brothers* (1979), on trouve encore des références très claires au « métier » (les musiciens du film sont tous des professionnels aguerris), dans *The Commitments* (1991), dans *Wayne's World* (1992), ou même dans les produits les plus consensuellement conformistes comme la série pour adolescents *Hélène et les garçons* (1992-1994), jouer dans un « groupe de rock » semble tout simplement faire partie de la normalité d'une sociabilité adolescente masculine épanouie (les inégalités de genre mériteraient d'être examinées bien plus que je ne le fais ici, de nombreux travaux font référence dans ce domaine⁵³), sans guère de rapport avec l'exercice d'un *métier*, mais dans la vague perspective fantasmatique d'avoir du *succès*.

18 Les écoles de musiques actuelles qui se sont multipliées entre les années 1980 et les années 2000 ont eu la double fonction d'absorber une bonne part des jeunes désirant pratiquer et de donner un emploi stable à nombre de musicien-ne-s de la génération précédente, pionnier-ère-s du rock, du metal, du jazz ou du punk qui sont fatigué-e-s de « courir le cachet ». Ces dernier-ère-s sont souvent devenu-e-s les acteur-ric-e-s majeur-e-s de l'institutionnalisation scolaire des musiques actuelles. Fréquentées par des adolescent-e-s et de jeunes adultes, les écoles de musiques actuelles sont des espaces dédiés à la socialisation musicale secondaire. On y transmet les techniques instrumentales spécifiques (*power chords*, *tapping* et *sweeping* à la guitare, jeu *slap* ou *muted* à la basse, *backbeat* ou double pédale de grosse caisse à la batterie par exemple), on explique la théorie harmonique qui sous-tend les morceaux (théorie parfois inconnue de ceux ou celles qui les ont composés). On rationalise, on pédagogise, donc, engendrant parfois un paradoxe lié à l'institutionnalisation d'une pratique qui se revendique comme essentiellement anti-institutionnelle. C'est ainsi que le Centre musical et créatif de Nancy dans les années 1980-1990 délivrait par exemple un diplôme de « Basse hard-rock », avec un éventail de mentions, de « passable » à « très bien », comme au Baccalauréat. Les écoles de musiques actuelles ont contribué grandement à élever le niveau technique des jeunes musicien-ne-s instrumentistes à la fin du *XXe* siècle. Elles ont aussi offert un espace de socialisation à l'écoute musicale alternatif à la famille et aux groupes affinitaires de la prime adolescence, un espace ayant la force de prescription de l'institution, où les « bons », les « pros » vont faire découvrir ce qui est « bon ».

19 Pourtant ces écoles n'ont en général pas réussi à transmettre une formation au « métier », une socialisation professionnelle. En effet, les enseignements dispensés dans ces établissements sont avant tout centrés sur la technique instrumentale et la théorie musicale et pas sur les questions socio-économiques qui structurent le métier (contrats, statuts d'emploi, droits d'auteur, d'interprète, promotion, diffusion etc.) comme en témoignent les recherches contemporaines⁵⁴.

Le mouvement d'institutionnalisation des musiques actuelles s'est encore amplifié au



tournant du siècle et l'enseignement semble, pour beaucoup de musicien-ne-s ordinaires, faire de plus en plus partie du faisceau de tâches qui constitue leur métier⁵⁵. C'est très clairement le cas en Suisse, où le marché domestique de la scène est assez restreint mais où le taux de pratique musicale amateur est très élevé (17 % contre 8 % en Europe) et maintient un important marché de l'emploi dans la pédagogie musicale (un peu plus du tiers de musicien-ne-s romand-e-s tirent la majorité de leurs revenus de l'enseignement⁵⁶). Mais c'est aussi de plus en plus le cas en France. Alors que les activités pédagogiques étaient pratiquement exclues du décompte du temps de travail des intermittents du spectacle, le nombre d'heures d'enseignement que l'on peut déclarer au titre du salariat intermittent a doublé au cours des années 2010, passant de 70 à 140 sur un total de 507 heures de travail salarié intermittent à déclarer dans l'année pour être indemnisé chaque jour chomé l'année suivante. La transmission institutionnalisée de la pratique musicale semble donc de plus en plus intégrée aux modalités contemporaines de socialisation musicale.

21 On peut ainsi considérer que la formation musicale à proprement parler, technique et théorique, instrumentale ou vocale, solfégique, harmonique ou rythmique, a atteint son point culminant en ce début de XXI^e siècle. Si dans les années 1980-1990 des milliers de musicien-ne-s ont déferlé sur le marché et « cassé le métier », dans les années 2000-2010 ce sont des milliers de jeunes souvent formé-e-s à la virtuosité instrumentale qui sortent des écoles et saturent les scènes locales. Mais lorsque des dizaines de jeunes maîtrisant parfaitement le vocabulaire musical et les techniques instrumentales sont en concurrence dans une ville ou une région, ce qui va faire la différence entre eux-elles, c'est bien la capacité à s'imposer comme entrepreneur-euse de culture. Et cette capacité ne se travaille pas à l'école, du moins pas encore, car les enseignant-e-s des générations précédentes ne sont eux et elles-mêmes souvent pas socialisé-e-s ni à ces usages, ni à leur valorisation, comme l'ont montré les enquêtes en Suisse romande que nous avons pu mener ces trois dernières années : « Le métier ? Ah ben non, y a zéro heure de cours sur le métier, tu te démerdes, t'apprends tout sur le tas ! » nous confiait un saxophoniste suisse trentenaire en entretien (enquête 2022). En école de musique professionnelle : On apprend donc à très bien jouer de son instrument, on apprend éventuellement des jalons de l'histoire du jazz et des musiques actuelles, mais c'est souvent à peu près tout. Or aujourd'hui, être un-e bon-ne technicien-ne ne suffit plus pour devenir professionnel-le, justement parce que les écoles de musiques actuelles ont formé des cohortes d'instrumentistes habiles et compétent-e-s depuis trente ou quarante ans.

22 Il s'agit souvent désormais pour se distinguer de la masse des « bon-ne-s musicien-ne-s » de se construire comme un-e véritable entrepreneur-euse créateur-riche. La formule peut relever de l'oxymore aux yeux des romantiques désintéressés, elle est pourtant au cœur du nouvel esprit du capitalisme et de l'idéologie contemporaine du « talent » individuel⁵⁷. Cette figure sociale de l'artiste entrepreneur repose sur la conjugaison de dispositions liées à l'accumulation de deux types de capitaux, culturels et économiques. Ainsi, être un-e entrepreneur-euse musical-e, c'est maîtriser la gestion des ressources économiques (capital de départ, investissements choisis, revenus en cachets, droits d'auteur, droits de diffusion en ligne, coûts et dépenses liées au matériel, rémunération des intermédiaires etc.) et symboliques (un nom à faire « grandir », des réseaux sociaux à occuper, des choix esthétiques, musicaux, visuels, vestimentaires, sémantiques etc.) pour parvenir à les combiner de manière efficace et en tirer profit. Être un-e créateur-riche c'est « avoir quelque chose à dire », c'est être l'auteur-riche d'une production originale et singulière, reconnue comme telle par les instances légitimes du monde de l'art qui selon les cas peuvent attribuer un prix, une subvention, ou établir une importante campagne de promotion pour soutenir, relayer et diffuser la



« création ». Dans l'idéologie néolibérale, l'entrepreneur·euse créateur·rice est l'archétype du demiurge talentueux et forcément singulier⁵⁸.

23 Dans ce contexte, certaines écoles de musique ont déjà un temps d'avance et, à l'instar de ce que l'on trouve dans d'autres disciplines des arts vivants comme la danse ou le théâtre, recrutent prioritairement des « artistes », donc des profils déjà singuliers à leur entrée dans l'école (« on veut des gens qui ont quelque chose à dire » affirme clairement le directeur pédagogique d'une école professionnelle de danse⁵⁹). L'enquête de Valérie Rolle et Olivier Moeschler en Suisse (Rolle et Moeschler, 2014) ou celle d'Adrien Thibault en France et en Grande-Bretagne (Thibault, 2015) sur des écoles prestigieuses d'art dramatique rejoignent celle d'Anna Bull sur les conservatoires musicaux d'élite en Grande-Bretagne et en Nouvelle-Zélande (Bull, 2019). Tous ces travaux montrent un resserrement du recrutement social de ces écoles professionnelles d'art autour des classes moyennes supérieures, et de leur fraction intellectuelle en particulier. Mais la tendance peut-être la plus récente et la plus marquante est peut-être la formation de musicien·nes « créateurs » non pas en école de musique mais en école d'art. En suivant des cursus aux Beaux-Arts en France, ou dans de prestigieuses écoles de design en Suisse, les entrants dans le champ les mieux socialisés donc les mieux dotés développent des compétences et des propriétés distinctives pour s'approcher encore de la figure accomplie de l'artiste créateur singulier. Sans surprise, si on fait le point sur les dispositions sociales héritées qui caractérisent ces musicien·nes créateur·rice·s entrepreneur·euse·s, on se rend compte que la fraction intellectuelle des classes moyennes supérieures est largement surreprésentée, comme c'est par exemple le cas dans l'échantillon Musicians LIVES⁶⁰.

24 D'un autre côté, dans des zones rurales dépourvues d'écoles de musiques actuelles, mais aussi dans les petites classes moyennes ou les classes populaires peu ajustées à la nécessaire mise en scène de soi comme artiste créateur·rice, il peut être difficile d'aller vers les institutions culturelles lointaines à la fois géographiquement et symboliquement. Souvent, on perpétue la tradition de l'autodidaxie revendiquée et de la transmission peu formalisée. Ce sont en particulier les « tutoriels » en ligne existant déjà par dizaines de milliers avant 2020 mais encore plus nombreux depuis la pandémie de COVID et les confinements à domicile qui ont permis à une nouvelle génération d'apprenti·e·s « musicos » de gratter leurs premiers accords, de travailler leurs premières gammes. Avec un équipement théorique souvent très approximatif mais aussi avec des modes de transmission mimétique très efficaces, ces « tutos » de guitare, de piano ou de batterie et autres « vidéos pour apprendre le blues » peuvent donner des résultats assez étonnants, comme nous avons pu le constater parmi certain·e·s de nos enquêté·e·s les plus jeunes, socialisé·e·s au fait musical principalement par l'intermédiaire d'Internet⁶¹. Enfin, des logiciels d'édition musicale, de composition et d'arrangement, ont été développés à destination des non-musicien·ne·s. De manière très intuitive on y apprend à fabriquer de la musique en empilant et juxtaposant des « boucles » rythmiques et mélodiques préexistantes et, là encore, des jeunes sans expérience et sans socialisation primaire à la pratique musicale se lancent dans la production domestique, comme les ados rockers des années 1990 dans leur garage, pour le simple plaisir de faire de la musique, sans trop savoir ni comment ni pourquoi.

Conclusion



25 Les socialisations musicales constituent un objet de première importance pour l'étude en sciences sociales des pratiques musicales. Nous avons voulu montrer dans cet article à quel point il est primordial de replacer ces processus de socialisations dans leur

contexte historique pour envisager à chaque fois l'espace social des possibles existants dans le rapport au fait musical.

26 On a ainsi vu comment l'évolution de l'inscription sociale du fait musical actuel au cours des soixante dernières années est déterminante pour comprendre les modalités des socialisations musicales, selon que les « musiques jeunes » paraissent être la dernière mode comme dans les années 1960 ou constituent au contraire un phénomène planétaire transculturel transgénérationnel, transclasse comme c'est le cas aujourd'hui, nous l'avons vu en première partie. Toutefois, au terme de notre analyse, on constate que l'on retrouve toujours un espace musical bipolarisé entre le « commercial » et la « création », et l'on retrouve les conditions de possibilité d'aller vers tel ou tel pôle en fonction de la socialisation primaire et secondaire : le capital culturel hérité permet un rapport plus ou moins légitime à la culture elle aussi plus ou moins légitime, un rapport à l'art et à la musique plus ou moins marqué par l'omnivorisisme éclairé, mais aussi un rapport à l'apprentissage scolaire, au langage, une bonne volonté vis-à-vis des institutions, autant d'éléments déterminants dans l'orientation vers une école de musiques actuelles ou même une école d'art, ou vers les tutoriels en ligne. En ce qui concerne le capital économique, il constitue souvent la condition *sine qua non* pour s'engager dans une carrière de créateur-riche. Si l'on a besoin de gagner sa vie dès le début, il est très difficile d'investir dans la création, de prendre des risques, et l'on s'oriente généralement vers des activités musicales plus immédiatement rémunératrices mais symboliquement dévaluées (musique d'animation jouée par des *function musicians* pour reprendre l'expression de Charles Umney⁶²). Les données de l'enquête *Musicians LIVES* confirment le caractère déterminant (même si pas mécanique) de l'origine sociale sur les carrières plutôt « artistiques » (compositions originales, dispositifs de concerts etc.) ou « artisanales » (reprise d'un répertoire connu, dispositifs d'animation etc.). L'historicisation des socialisations musicales, exercice dont cet article constitue une défense et illustration, semble être de nature à éclairer les conditions dans lesquelles s'est développé, pour chaque génération, le périmètre du faisable, de l'écoutable, voire du jouable.

Bibliographie

BATAILLE Pierre, PERRENOUD Marc et BRÄNDLE Karen, « Échantillonner les populations rares. Retour sur une expérimentation du “Respondent Driven Sampling” en milieu musical », *Sociologie*, vol. 9, n° 2, 2018, <https://journals.openedition.org/sociologie/3336> (consulté le 22/06/2023).

BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, « “One for the Money”? The Impact of the “Disk Crisis” on “Ordinary Musicians” Income: The Case of French Speaking Switzerland », *Poetics*, 2021 (en ligne), DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101552>.

BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, « From musical genre to professional style: a Bourdieusian perspective on musicians at work », colloque *Bourdieu, Work and Inequalities*, Paris, déc. 2022.

BECKER Howard S., *Outsiders*, Glencoe, Free Press, 1963.

BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre, *Sur l'État*, Paris, Seuil, 2012.

BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013.

BURCKHOLDER Peter J., GROUT Donald Jay et PALISCA Claude V., « Part Six: The Twentieth Century and After », in *A History of Western Music*, New York, Norton, 2008, p. 754-1011.

BULL Anna, *Class, Control, and Classical Music*, New York, Oxford University press, 2019.



- BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz*, Paris, CNRS, 2009.
- CARDON Vincent et GRÉGOIRE Mathieu, « Les syndicats du spectacle et le placement dans l'entre-deux-guerres », *Le mouvement social*, n° 243, 2013, p. 19-30.
- CHAGNARD Samuel, « La pratique publique comme pratique-écran en conservatoire » in François JOLIAT (dir.), *Les identités des professeurs de musique*, Sampzon, Delatour, 2017.
- CHARLES Frédéric et SEGRÉ Gabriel, *Sociologie des pratiques musicales des collégiens et lycéens à l'ère numérique*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction. Inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 2011.
- COULANGEON Philippe et DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013.
- DARMON Muriel, « Sociologie de la conversion. Socialisation et transformations individuelles », in BURTON-JEANGROS Claudine et MAEDER Christian (dir.), *Identité et transformation des modes de vie*, Zurich, Seismo, 2011, p.64-84.
- DAVID-GUILLOU Angèle, « Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States », *Labour History Review*, vol. 74, n° 3, 2009, p. 288-304.
- DAVID-GUILLOU Angèle, « L'organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIX^e siècle : vers une nouvelle définition de la profession », *Le mouvement social*, n° 243, 2013, p. 9-18.
- DE BOE Julie (dir.), *L'artiste : un entrepreneur ?*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2011.
- DESLYPER Rémi, « Une "école de l'autodidaxie" ? L'enseignement des "musiques actuelles" au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, vol. 185, n° 4, 2013, p. 49-58.
- DESLYPER Rémi, « Les conditions sociales d'une vocation tardive. Le cas des apprentis musicos des écoles de "musiques actuelles" », *Sociétés contemporaines*, n° 111, 2018, p. 97-123.
- DESLYPER Rémi, *Les élèves des écoles de « musiques actuelles ». La transformation d'une pratique musicale*, Villeneuve d'Asq, Septentrion, 2018.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.
- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.
- ELIAS Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.
- GAROFALO Reebee, « From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century », *American Music*, vol. 17, n° 3, 1999, p. 318-354.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d'un instrument. Le cas des *paradosiaka* en Grèce », *Sociologie de l'Art*, n° 2, 2011, p. 59-73.
- HENNION Antoine, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, 2013, [en ligne], URL: <http://journals.openedition.org/sociologies/4353> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.4353>. Consulté le 2 août 2023.
- HUGHES Everett C., *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996.
- LAHIRE Bernard, *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005.
- LAHIRE Bernard, *Dans les plis singuliers du social : individus, institutions, socialisations*, Paris, La Découverte, 2013.
- LAHIRE Bernard, *Enfances de classes. De l'inégalité parmi les enfants* (dir.), Paris, Seuil, 2019.
- LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2002.
- MAUGER Gérard, « Talents : de Gérard Depardieu à Bernard Arnault », *Savoir/Agir*, vol. 24, n° 2, 2013, p. 103-106.
- NATHAUS Klaus et REMPE Martin (dir.), *Musicking in XXth Century Europe*, Berlin, De Gruyter, 2021.
- NAULT Jean-François, BAUMANN Shyon, CHILDRESS Clayton et RAWLINGS Craig M., « The social positions of taste between and within music genres: From omnivore to snob ». *European Journal of Cultural Studies*, vol. 24, n° 3, 2021, p. 717-740.
- NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte 2008.
- PARISER Eli, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, London, Penguin Press, 2011.
- PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur*



l'expérience musicale, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.

PERRENOUD Marc, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.

PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?*, Lausanne, Antipodes, 2019.

PERRENOUD Marc et WIDMANN Hélène, *Rapport sur l'insertion professionnelle des diplômé-e-s du master Jazz de la Haute école de musique Vaud-Valais-Fribourg*, Lausanne, HEMU, 2023 (à paraître en septembre 2023).

PETERSON Richard A., « A process model of the folk, pop, and fine art phases of jazz », in NARRY Charles (dir.), *American Music: From Storyville to Woodstock*, New Brunswick (NJ), Transaction Books and E.P. Dutton, 1972, p. 135-151.

PETERSON Richard A. et KERN Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, n° 5, 1996, p. 900-907.

RABOUD Pierre, « L'hiver des musiques jeunes : la Suisse avant la pop (1960-1983) », in RIOM Loïc et PERRENOUD Marc (dir.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Sociograph, p. 47-62.

RAVET Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.

REMPE Martin, « Das Vergnügen der Anderen: Unterhaltungsmusiker *avant la lettre* im Kaiserreich », *Moderne Stadtgeschichte*, n° 2, 2019, p. 25-35.

ROBERTS Michael James, *Tell Tchaikovski the News: Rock n' roll, the Labor Question and the Musicians' Union 1942-1968*, Durham and London, Duke University Press, 2014.

ROLLE Valérie et MOESCHLER Olivier, *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*, Lausanne, Antipodes, 2014.

ROUEFF Olivier, *Jazz. Les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 2013.

ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Plon, 1980.

SÉCA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

SILVA Manuel Deniz, « Are Musicians "Ordinary Workers"? Labor Organization and the Question of "Artistic Value" in the First Years of the Portuguese Musicians' Class Association: 1909-1913 », *Popular Music and Society*, vol. 40, n° 5, 2017, p. 518-538.

SMALL David, *Musicking*, Middletown, Wesleyan University Press, 1998.

SOFIO Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

STEULET Christian, « Changements de plateaux : la scène musicale populaire en Suisse, des Nuits de jazz à Superpop Montreux », in RIOM Loïc et PERRENOUD Marc (dir.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Sociograph, p. 27-46.

THIBAUT Adrien, « Être ou ne pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 87-111.

TOUCHÉ Marc, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d'exposition, Montluçon, Musées de Montluçon, 1998.

UMNEY Charles, « Moral economy, intermediaries and intensified competition in the labour market for function musicians », *Work, Employment, and Society*, vol. 31, n° 5, 2017, p. 834-850.

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard, 2011.

WIDMANN Hélène et PERRENOUD Marc, *Rapport d'étude sur le travail et l'emploi des musicien-ne-s à Genève (2021-2022)*, Genève, Fédération genevoise des musiques de création, 2022.

WIDMANN Hélène et PERRENOUD Marc, *Rapport d'étude sur le travail et l'emploi des musicien-ne-x-s sur le canton de Vaud (mars à septembre 2022)*, Lausanne, Association des musicien-ne-s Suisses, 2022.

Notes



1 Nous utilisons par défaut cette appellation peu satisfaisante qui est surtout une catégorie issue de la politique culturelle, mais dont nous considérons qu'elle est suffisamment familière pour faire sens dans l'espace francophone, où l'on parle en général de « jazz et musiques

actuelles » comme pendant à un espace « classique », parfois encore qualifié de « savant » ou « sérieux », qui réunirait les musiques ancienne, baroque, classique, et « contemporaines ».

2 HUGHES Everett C., *Le regard sociologique*, Paris, EHESS, 1996.

3 BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

4 LEHMANN Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats*, Paris, La Découverte, 2002 ; PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?*, Lausanne, Antipodes, 2019.

5 HUGHES Everett C., *Le regard sociologique*.

6 BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

7 Le verbe « musiquer » a été popularisé par l'ouvrage *Musicking* de David Small (1998), mais il est déjà employé en français vingt ans auparavant par Gilbert Rouget dans une des plus importantes sommes de l'ethnomusicologie, *La musique et la transe* (1980), où l'auteur utilise l'opposition entre la forme passive « être musiqué » et active « musiquer » comme nous le faisons dans ce texte.

8 PERRENOUD Marc, « Performing for Pay: The Making and Undoing of the Music Profession », in REMPE Martin and NATHAUS Klaus (dir.), *Musicking in Twentieth-Century Europe*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 59-78.

9 DE BOE Julie (dir.), *L'artiste : un entrepreneur ?*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2011 ; PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?*

10 REMPE Martin et NATHAUS Klaus (dir.), *Musicking in Twentieth-Century Europe*.

11 PERRENOUD Marc, *Les musicos*, Paris, La Découverte, 2007.

12 CARDON Vincent et GRÉGOIRE Mathieu, « Les syndicats du spectacle et le placement dans l'entre-deux-guerres », *Le mouvement social*, n° 243, 2013, p. 19-30 ; CLOONAN Martin, and WILLIAMSON John, *Players' Work Time: A History of the British Musicians' Union, 1893-2013*, Manchester, Manchester University Press, 2016 ; DAVID-GUILLOU Angèle, « Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States », *Labour History Review*, vol. 74, n° 3, 2009, p. 288-304 ; ROBERTS Michael James, *Tell Tchaikovski the News: Rock n' roll, the Labor Question and the Musicians' Union 1942-1968*, Durham and London, Duke University Press, 2014 ; SILVA Manuel Deniz, « Are Musicians "Ordinary Workers"? Labor Organization and the Question of "Artistic Value" in the First Years of the Portuguese Musicians' Class Association: 1909-1913 », *Popular Music and Society*, vol. 40, n° 5, 2017, p. 518-538.

13 BURCKHOLDER Peter J., GROULT Donald Jay et PALISCA Claude V., « Part Six: the Twentieth Century and After », in *A History of Western Music*, New York, Norton, p. 754-1011 ; GAROFALO Reebee, « From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century », *American Music*, vol. 17, n° 3, 1999, p. 318-354 ; DAVID-GUILLOU Angèle, « L'organisation des musiciens dans la Grande-Bretagne du XIX^e siècle : vers une nouvelle définition de la profession », *Le mouvement social*, n° 243, 2013, p. 9-18 ; REMPE Martin, « Das Vergnügen der Anderen: Unterhaltungsmusiker avant la lettre im Kaiserreich », *Moderne Stadtgeschichte*, n° 2, 2019, p. 25-35.

14 PERRENOUD Marc, *Les musicos*.

15 Voir entre autres : PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?* ; BATAILLE Pierre, PERRENOUD Marc et BRÄNDLE Karen, « Échantillonner les populations rares. Retour sur une expérimentation du "Respondent Driven Sampling" en milieu musical », *Sociologie*, vol. 9, n° 2, 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/sociologie/3336?lang=en>, consulté le 2 août 2023) ; BATAILLE Pierre, PERRENOUD Marc, « "One for the Money"? The impact of the "disk crisis" on "ordinary musicians" income: The case of French speaking Switzerland », *Poetics*, vol. 86, 2021, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101552>.

16 WIDMANN Hélène et PERRENOUD Marc, *Rapport d'étude sur le travail et l'emploi des musicien-ne-s à Genève (2021-2022)*, Genève, Fédération genevoise des musiques de création, 2022 ; WIDMANN Hélène et PERRENOUD Marc, *Rapport d'étude sur le travail et l'emploi des musicien-ne-x-s sur le canton de Vaud (mars à septembre 2022)*, Lausanne, Association des musicien-ne-s Suisses, 2022. PERRENOUD Marc et WIDMANN Hélène, *Rapport sur l'insertion professionnelle des diplômé-e-s du master Jazz de la Haute école de musique Vaud-Valais-Fribourg*, Lausanne, HEMU, 2023 (à paraître).

17 CHAGNARD Samuel, « La pratique publique comme pratique-écran en conservatoire » in JOLIAT François (dir.), *Les identités des professeurs de musique*, Sampzon, Delatour, 2017, p. 49-62 ; DESLYPER Rémi, « Une "école de l'autodidaxie" ? L'enseignement des "musiques actuelles" au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, vol. 185, n° 4, 2013, p. 49-58 ; DESLYPER Rémi, « Les conditions sociales d'une vocation tardive. Le cas des apprentis musicos des écoles de "musiques actuelles" », *Sociétés contemporaines*, vol. 111, 2018, p. 97-123.



18 PERRENOUD Marc et SAINSAULIEU Ivan, « Pour ne pas en finir avec l'identité au travail », *SociologieS*, 2018 (en ligne : <https://journals.openedition.org/sociologies/8750>, consulté le 2 août 2023). DOI: <https://doi.org/10.4000/sociologies.8750>.

19 HENNION Antoine, *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Economica, 1997 ; HENNION Antoine, « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *SociologieS*, 2013, (en ligne : <http://journals.openedition.org/sociologies/4353>, consulté le 2 août 2023 ; DOI: <https://doi.org/10.4000/sociologies.4353>).

20 BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 ; COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction*, Paris, Grasset, 2011.

21 NOIRIEL Gérard, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte 2008.

22 LAHIRE Bernard, *L'esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005 ; LAHIRE Bernard, *Dans les plis singuliers du social : individus, institutions, socialisations*, Paris, La Découverte, 2013 ; LAHIRE Bernard (dir.), *Enfances de classes. De l'inégalité parmi les enfants*, Paris, Seuil, 2019.

23 ELIAS Norbert, *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil, 1991.

24 BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992 ; BOURDIEU Pierre, 2013, *Manet, une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir.

25 SOFIO Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

26 RABOUD Pierre, « L'hiver des musiques jeunes : la Suisse avant la pop (1960-1983) », RIOM Loïc et PERRENOUD Marc (dir.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Sociograph, 2018, p. 47-62.

27 ROUEFF Olivier, *Jazz. Les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 2013 ; STEULET Christian, « Changements de plateaux : la scène musicale populaire en Suisse, des Nuits de jazz à Superpop Montreux », in RIOM Loïc et PERRENOUD Marc (dir.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève, Sociograph, p. 27-46.

28 Selon l'expression de la Rédactrice en chef de *Vogue Magazine*, Diana Vreeland, en 1965 et largement répandue depuis.

29 PERRENOUD Marc, *Les musicos*.

30 *Ibid.*

31 COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction*.

32 BOURDIEU Pierre, *Sur l'État*, Paris, Seuil, 2012.

33 URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard, 2011 ; DUBOIS Vincent, *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999.

34 BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard-Seuil, 1999.

35 PETERSON Richard A., « A process model of the folk, pop, and fine art phases of jazz », NANRY Charles (dir.), *American music: From Storyville to Woodstock*, New Brunswick (NJ), Trans-Action Books and E.P. Dutton, 1972, p. 135-151.

36 DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris, La Découverte, 2009.

37 DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique* ; PETERSON Richard et KERN Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review*, vol. 61, n° 5, 1996, p. 900-907.

38 BOURDIEU Pierre, *La distinction*.

39 COULANGEON Philippe et DUVAL Julien (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013.

40 PECQUEUX Anthony et ROUEFF Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.

41 PETERSON Richard et KERN Roger, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ».

42 COULANGEON Philippe, *Les métamorphoses de la distinction* ; BATAILLE Pierre et PERRENOUD Marc, « From musical genre to professional style: a Bourdieusian perspective on musicians at work », colloque *Bourdieu, Work and Inequalities*, Paris, déc., 2022.

43 CHARLES Frédéric et SEGRÉ Gabriel, *Sociologie des pratiques musicales des collégiens et lycéens à l'ère numérique*, Paris, L'Harmattan, 2016.



44 NAULT Jean-François, BAUMANN Shyon, CHILDRESS Clayton & RAWLINGS Craig M., « The social positions of taste between and within music genres: From omnivore to snob », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 24, n° 3, 2021, p. 717-740.

45 PARISER Eli, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, London, Penguin Press, 2011.

46 DESLYPER Rémi, « Une “école de l’autodidaxie” ? L’enseignement des “musiques actuelles” au prisme de la forme scolaire », *Revue française de pédagogie*, vol. 185, n° 4, 2013, p. 49-58 ; DESLYPER Rémi, « Les conditions sociales d’une vocation tardive. Le cas des apprentis musicos des écoles de “musiques actuelles” », *Sociétés contemporaines*, vol. 111, 2018, p. 97-123 ; DESLYPER Rémi, *Les élèves des écoles de « musiques actuelles »*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

47 PERRENOUD Marc, *Les musicos*.

48 TOUCHÉ Marc, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d’exposition, Montluçon, Musées de Montluçon, 1998.

49 DESLYPER Rémi, « Une “école de l’autodidaxie” ? ».

50 TOUCHÉ Marc, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*.

51 PERRENOUD Marc, *Les musicos*.

52 SÉCA Jean-Marie, *Les musiciens underground*, Paris, PUF, 2001.

53 BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz*, Paris, CNRS, 2009 ; HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d’un instrument. Le cas des *paradosiaka* en Grèce », *Sociologie de l’Art*, n° 2, 2011, p. 59-73 ; RAVET Hyacinthe, *Musiciennes, enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011.

54 DESLYPER Rémi, *Les élèves des écoles de « musiques actuelles »* ; PERRENOUD Marc et WIDMANN Hélène, *Rapport sur l’insertion professionnelle des diplômé-e-s du master Jazz de la Haute école de musique Vaud-Valais-Fribourg*.

55 HUGHES Everett C., *Le regard sociologique*.

56 PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?*

57 MAUGER Gérard, « Talents : de Gérard Depardieu à Bernard Arnault », *Savoir/Agir*, vol. 24, n° 2, 2013, p. 103-106.

58 MAUGER Gérard, *ibid.*

59 David, 32 ans, Suisse romande, avril 2020 (enquête « Consacrer les talents »).

60 PERRENOUD Marc et BATAILLE Pierre, *Vivre de la musique ?*, Lausanne, Antipodes, 2019.

61 Observations en France et en Suisse depuis 2018.

62 UMNEY Charles, « Moral economy, intermediaries and intensified competition in the labour market for function musicians », *Work, Employment, and Society*, vol. 31, n° 5, 2017, p. 834-850.

Pour citer cet article

Référence électronique

Marc Perrenoud, « Historiciser la question des socialisations aux « musiques actuelles » », *Transposition* [En ligne], | 2023, mis en ligne le 02 août 2023, consulté le 11 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/8063>

Auteur

Marc Perrenoud

Marc Perrenoud est Maître d’enseignement et de recherche en sciences sociales à l’Université de Lausanne, ancien musicien professionnel, il a publié de nombreux articles de sociologie et anthropologie du travail et de la culture ainsi que différents ouvrages dont notamment *Les musicos, enquête sur des musiciens ordinaires* (la Découverte, 2007) et *Vivre de la musique ?* (Antipodes, 2019, avec Pierre Bataille).



Droits d'auteur



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

