
Pour un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail

Le cas de l'espace professionnel des musicien.ne.s ordinaires

Towards a dispositionalist interactionism in the study of work. The case of ordinary musicians professional space

Marc Perrenoud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sociologies/16646>

DOI : 10.4000/sociologies.16646

ISSN : 1992-2655

Éditeur

Association internationale des sociologues de langue française (AISLF)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Marc Perrenoud, « Pour un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 03 juin 2021, consulté le 04 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/16646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.16646>

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2021.



Les contenus de la revue *SociologieS* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

Pour un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail

Le cas de l'espace professionnel des musicien.ne.s ordinaires

*Towards a dispositionalist interactionism in the study of work. The case of
ordinary musicians professional space*

Marc Perrenoud

- 1 L'étude par les sciences sociales du travail et des groupes professionnels est trop souvent restée étrangère aux apports de la sociologie qui s'est développée dans le sillage des travaux de Pierre Bourdieu. Je vais essayer de montrer dans les pages qui suivent comment la combinaison des outils classiques de la sociologie interactionniste du travail et des métiers et d'une approche dispositionnaliste de la socialisation (qui se déploie des travaux de Max Weber [Weber, 1905] à ceux de Bernard Lahire [Lahire, 2013], Muriel Darmon [Darmon, 2010] ou Pierre-Emmanuel Sorignet [Sorignet, 2009] en passant évidemment par l'œuvre de Pierre Bourdieu), permet de porter au jour et d'analyser efficacement la stratification interne aux métiers et espaces professionnels ainsi que les trajectoires professionnelles des individus. Au cours des dernières années, différent.e.s auteur.ice.s en France ont mis à profit des approches qui peuvent relever d'une démarche similaire, visant à intégrer socialisation primaire et secondaire (professionnelle)¹ sans pour autant, à ma connaissance, expliciter la façon dont le paradigme interactionniste peut s'articuler à l'approche dispositionnaliste. C'est ce que j'essaierai de faire ici en m'appuyant sur le cas d'un groupe professionnel sur lequel j'enquête depuis plus de 20 ans : les « musicien.ne.s ordinaires » (Perrenoud, 2007), ni riches ni célèbres, souvent salarié.e.s intermittent.e.s du spectacle. Le métier de musicien est particulièrement intéressant pour cette approche dans la mesure où, en dehors des orchestres classiques employant des salariés permanents, les rapports de travail et d'emploi y sont très faiblement régulés, ce qui laisse le champ libre probablement encore plus qu'ailleurs à la détermination informelle des dispositions sociales sur la morphologie des carrières.

- 2 Cet article se base sur les recherches que j'ai pu mener depuis le milieu des années 1990 parmi les musicien.ne.s ordinaires en France et en Suisse (voir entre autres Perrenoud, 2006, 2007, et Perrenoud & Bataille, 2017, 2019). Dans les deux pays les enquêtes se basent sur des observations plus (en France) ou moins (en Suisse) participantes et des entretiens semi-directifs. L'enquête en Suisse a aussi produit et analysé des données statistiques. En France, j'ai passé environ dix ans à « vivre de la musique » en jouant de la contrebasse et de la basse électrique et à arpenter le milieu professionnel toulousain pour mes travaux sur le métier de musicien entre 1997 et 2007 (DEA et Doctorat de l'EHESS), accumulant des centaines d'engagements dans les bars musicaux, les « clubs de jazz », les festivals ou les bals populaires du Sud-Ouest. J'ai à nouveau pratiqué l'observation participante pour l'enquête suisse à partir de 2010, mais les entretiens ont cette fois été nettement prédominants. Le projet Musicians LIVES que j'ai dirigé en Suisse était une recherche collective et l'équipe a pu réunir en un peu plus d'un an 125 entretiens semi-directifs réalisés parmi plus de 1200 individus interconnectés sur notre cartographie du réseau musical romand, ainsi que des données standardisées sur cet échantillon qui nous ont permis de développer une analyse statistique pour compléter l'approche ethnographique². En France comme en Suisse, les enquêtes visaient notamment à porter au jour la stratification interne à l'espace professionnel musical en évoquant différentes « manières d'être musicien.ne », différents types de carrières inégalement inscrites dans l'espace social. Pour caractériser l'espace professionnel des musicien.ne.s ordinaires, les enquêtes menées en France et en Suisse ont exclu les musicien.ne.s salarié.e.s permanent.e.s d'orchestres classiques, que Bernard Lehmann a étudié.e.s dans un ouvrage de référence (Lehmann, 2002). Elles se sont ainsi concentrées, sans distinction de « style » ou de « genre » musical, sur l'immense majorité des musicien.ne.s qui, salarié.e.s intermittent.e.s (surtout en France) ou travailleurs.ses indépendant.e.s (surtout en Suisse), monoactif.ve.s ou polyactif.ve.s (Bureau, Perrenoud & Shapiro, 2009), partagent un rapport à l'emploi discontinu et incertain, marqué par la nécessité permanente de « se vendre » à leurs employeurs potentiels. De la même manière, les artistes les plus reconnus n'ont pas été enquêtés dans la mesure où leur rapport au travail et à l'emploi reste exceptionnel par rapport à celui que connaissent les individus peuplant les degrés inférieurs et médians de la pyramide professionnelle. Le présent article vise donc à synthétiser une partie de ces travaux sur les musicien.ne.s ordinaires pour traiter spécifiquement d'une approche du travail par l'enquête de terrain de tradition interactionniste dans une perspective critique et dispositionnaliste.
- 3 Il s'agit, en s'appuyant notamment sur les travaux de Bernard Lahire ou encore de Muriel Darmon (Lahire, 2013 ; Darmon, 2010) de s'intéresser à la conjugaison des dispositions intériorisées (incorporées) dans la socialisation primaire, constitutives d'un habitus de (fraction de) classe, et des dispositions relevant de la socialisation professionnelle, constitutives d'une culture de métier, dans un cadre général constructiviste qui, suivant aussi bien Everett Hughes (Hughes, 1996) que Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2012, p.212), mais aussi Andrew Abbott (Abbott, 2014), appréhende les « groupes professionnels » comme des produits socio-historiques liés à un contexte dessinant un « espace professionnel » et des « métiers » inégalement situés dans l'espace social et devant toujours être appréhendés « relationnellement » dans un jeu perpétuel de définitions et redéfinitions des territoires professionnels, du pouvoir et du prestige des uns par rapport aux autres.

- 4 Dans les pages qui viennent, je commencerai par montrer comment on peut combiner l'approche contextuelle interactionniste et le paradigme général dispositionnaliste dans l'étude du travail musical sur différents terrains d'enquête, en France et en Suisse. Il s'agira notamment de voir comment une lecture fine des dispositifs interactionnels dans les situations de jeu en public fait apparaître très clairement la stratification de l'espace professionnel. Dans une deuxième section, je m'appuierai sur des cas individuels pour envisager l'articulation entre « habitus de classe » et « identité au travail » dans une approche dynamique et processuelle. Je discuterai notamment de la façon dont on peut analyser cette articulation grâce à un arsenal conceptuel encore à stabiliser, entre les notions d'« habitus professionnel », de « dispositions professionnelles », de « doxa professionnelle », voire de « déformation professionnelle » pour aller vers un interactionnisme dispositionnaliste dans l'étude du travail et des métiers.

La stratification de l'espace professionnel des musicien.ne.s

- 5 La stratification intraprofessionnelle présentée ici a été d'abord repérée par l'enquête de terrain et une approche de type interactionniste qui s'intéresse au « comment », c'est-à-dire à la description fine des phénomènes (Geertz, 1973), des chaînes de coopération et des conventions (Becker, 1988) à l'œuvre dans les « mondes » (Strauss, 1978) étudiés. Ce regard interactionniste permet de faire apparaître les usages et les contraintes spécifiques aux différentes situations observées, aux différents contextes de travail. Mais on n'a fait que la moitié du chemin si l'on s'en tient à une typologie des « façons d'être musicien.ne » définie par les interactions des musicien.ne.s avec leur entourage (individus, groupes, institutions, équipements, etc.), sans la rapporter aux caractéristiques sociales objectives et à leur habitus, de manière à informer le « pourquoi » des phénomènes observés, grâce à une perspective dispositionnaliste et donc à faire apparaître les logiques sociales déterminant les pratiques et les représentations.

Créateur singulier, employé anonyme, artisan prestataire : façons d'être musicien.ne

- 6 J'ai déjà montré à plusieurs reprises que l'analyse objectivée des situations de travail, des « dispositifs socio-esthétiques » dans lesquels sont engagé.e.s les musicien.ne.s quand ils ou elles jouent en public constitue un moyen très efficace de repérer les distinctions internes au métier et de situer les musicien.ne.s sur la pyramide professionnelle. C'est ainsi que le « regard sociologique » s'intéressant à l'organisation spatiale, temporelle, à la division des tâches et d'une manière générale à tout le cadre interactionnel d'une situation de travail³ permet de dégager trois grands types de dispositifs correspondant à trois grandes « façons d'être musicien.ne ». De fait, chacun de ces dispositifs repose sur des conventions différentes et inscrit les musicien.ne.s différemment dans l'espace social, comme le montrent les interactions avec les différentes parties, employeur, public, éventuels intermédiaires techniques ou administratifs, spécifiques à chaque dispositif et marquant clairement la stratification interne du groupe professionnel. Ces dispositifs socio-esthétiques peuvent presque être

considérés comme autant de « mondes », caractérisés par différentes conventions, différents rapports au temps, à l'espace et au travail musical, comme je vais le rappeler brièvement.

- 7 Dans un dispositif de « concert », le type le plus évident, le plus légitime, on est dans un lieu spécifiquement destiné à la diffusion de spectacles, l'espace est clairement divisé entre salle, scène, coulisses, loges etc., ce qui marque la distinction irréductible entre les « artistes » et le « public ». De même, la temporalité est nettement clivée : le temps du concert est un temps « à part », pas de musique avant ni après, et les musicien.ne.s sur scène ont le pouvoir d'écourter ou de faire durer la prestation, comme ils décident des formes musicales qu'ils vont produire, de « ce qu'ils vont jouer ». Les spectateurs sont en principe venus pour voir et entendre un artiste (plus souvent groupe que solo) singulier, ils ont payé leur place et sont en principe entièrement absorbés par le spectacle. La rémunération des musicien.ne.s a été négociée par un agent ou un tourneur, des intermédiaires administratifs se sont occupés de toutes les formalités en matière d'emploi, de droits d'auteur, d'assurances, etc., des intermédiaires techniques sont là pour la manutention, le montage et le réglage des appareils nécessaires à la performance (amplificateur de chaque musicien.ne, câbles, boîtiers de direct, table de mixage, amplificateur de la sono, enceintes de la sono plus ou moins nombreuses en fonction de la salle, haut-parleurs de retour, éclairage avec sa propre table de contrôle, etc.) Tout est là pour que les musicien.ne.s soient en position d'artistes créateur.ice.s singulier.e.s concentré.e.s sur leur art, leur répertoire original de compositions, quel que soit le « style musical » par ailleurs.
- 8 À l'autre extrémité du spectre de l'emploi et du travail en musique, on trouvera l'animation anonyme ou le « labeur musical » qui renvoie à une toute autre façon d'être musicien.ne, via des conventions inverses de celles du « concert ». Cette fois on est payé pour apporter une plus-value symbolique à un événement (assemblée générale d'une grande entreprise, cérémonie de remise de diplômes, soirées mondaines en tout genre) dans lequel la musique n'est qu'un épiphénomène. J'ai régulièrement décrit ces situations où l'on joue sans que personne n'écoute, où l'on est pour les organisateurs de l'événement un auxiliaire discret et efficace, clairement subalterne, plus encore que le traiteur par exemple, qui fournit la nourriture et dont le rôle peut être bien plus prestigieux. Sur le plan spatio-temporel : pas de scène, encore moins de loges ou de coulisses, on se change dans l'arrière-salle du restaurant ou dans un local technique puis on joue toute la soirée, fournissant un son d'« ambiance » agréable mais pas trop envahissant pour ne pas gêner les conversations (pas de « temps musical » ici mais un fond sonore continu). On mangera en cuisine avant ou après la soirée, avec les autres employés de service. Pas d'intermédiaires ici, on négocie soi-même les conditions de la prestation, on monte et démonte soi-même son matériel et l'on conduira pour rentrer chez soi en pleine nuit. Les conventions excluent le contact direct avec l'assistance, qui ne saurait constituer un « public » : on fait bien partie du personnel de service. Les musicien.ne.s sont ici des « personnels de renfort » (Becker, 1988) relativement interchangeables, leur rôle n'est pas d'exprimer quelque singularité créatrice mais bien de reproduire un répertoire ou une « ambiance » connus, familiers (selon les cas il peut s'agir aussi bien de standards de « cool jazz », de country, de musique de chambre ou de piano-cocktail au kilomètre à base d'arpèges et de pédale de sustain).
- 9 Entre ces deux extrémités, on trouve les dispositifs hybrides d'*entertainment* dans les bars musicaux (ou les fêtes de village pour les orchestres de bal du Sud-Ouest), dont j'ai

pu montrer qu'ils sont d'abord caractérisés par une relation conventionnelle de partenariat entre les musicien.ne.s et les autres acteur.ice.s, employeur ou assistance. On est souvent payé « aux entrées », ou sur un pourcentage sur les consommations, de sorte que l'organisateur (patron de bar ou comité des fêtes) et les musicien.ne.s ont un intérêt commun en matière d'affluence. Mais on est aussi partenaire de l'assistance, des personnes présentes qui ne constituent pas toutes un « public » puisqu'une partie reste au bar ou à la buvette en conversant sans prêter attention à la musique, alors qu'une autre partie se presse autour des musicien.ne.s pour les écouter plus ou moins durablement. Ainsi, la continuité spatiale et temporelle prévaut dans ces dispositifs où l'on n'est pas dans des lieux expressément destinés au spectacle, où il n'y a pas de coulisses ni de loges, parfois pas même de scène (on pousse quelques tables du bar pour faire place au groupe), pas de « temps du concert » mais une longue soirée pendant laquelle on va jouer quatre ou cinq sets de 45 minutes entrecoupés de pauses pendant lesquelles la sono du bar passe des disques. Pendant les pauses, les musicien.ne.s sont au bar, trinquant avec les clients, à portée de sollicitations (« vous pouvez nous jouer « *I Feel Good* » ? »), de félicitations (« Franchement, c'est génial ! ») ou de récriminations (« Franchement, c'est mou... »). Pas d'intermédiaires non plus, on s'occupe soi-même de la négociation, de l'administration et de la technique. Dans ce type de dispositif, on peut être en situation de jouer des compositions originales (là encore quel que soit le « style musical ») mais d'une manière générale, il est tout de même important que l'assistance puisse retrouver des airs ou des ambiances connus dans la mesure où l'on n'est pas clairement par convention, contrairement à la situation de concert, en position d'artiste singulier proposant un « univers » idiosyncrasique.

- 10 Il s'agit là bien-sûr d'une analyse idéal-typique : dans la réalité empiriquement observée on ne trouve pas toujours des dispositifs aussi clairement distincts, rassemblant toutes les caractéristiques mentionnées ci-dessus. Toutefois, cette grille d'analyse est très efficace puisqu'elle se base sur un ensemble d'éléments objectivables repérés par le regard interactionniste sur les éléments matériels, spatiaux, temporels, pour caractériser les situations de travail musical en public et les figures sociales de musicien.ne congruentes à ce que l'on peut identifier comme des « types de mondes » différents.
- 11 Cette typologie est largement indépendante du « style musical » pratiqué (rock, jazz, blues, folk, électro, hip hop etc.) et renvoie surtout à des modalités radicalement différentes d'inscription sociale du travail musical et de la figure de musicien.ne, autrement dit à des carrières différentes dans des mondes sociaux différents. La distinction sociale se joue beaucoup plus sur l'opposition entre pôle créateur et pôle artisanal de l'espace professionnel musical, en congruence avec un « type de répertoire » (plutôt compositions originales ou plutôt reprises, *covers*) que sur l'adhésion à un style musical essentialisé. Ainsi, par exemple, on retrouve le même public d'étudiant.e.s et de jeunes lettré.e.s, les mêmes réseaux « alternatifs » de salles, d'émissions de radio et de journalistes pour des concerts de « jazz-électro » ou d'« indie rock ». Il s'agit donc de distinguer non pas des styles musicaux mais des « styles sociaux », si l'on peut dire, correspondant à différentes positions dans l'espace professionnel et dans l'espace social. Il n'y a pas des carrières de jazzman, de rocker ou d'électro, mais bien des carrières d'« artistes » créateur.ice.s et des carrières d'« artisan.ne.s » prestataires.

- 12 On peut ainsi considérer que ces différents types, ces différentes « manières d'être musicien.ne » correspondent à différents mondes de l'art(isanat), différentes zones de l'espace professionnel et du marché, voire différents marchés clairement stratifiés par des niveaux de réputation et de rémunération, donc des montants de capital symbolique et économique accumulés et échangés très inégaux.

Division du marché et division du travail

Division du marché du travail musical

- 13 La typologie des trois dispositifs repérée par l'observation sur le terrain des interactions des musicien.ne.s avec leur environnement (acteur.ice.s du monde, dispositifs) renvoie donc à une division du marché et à une stratification sociale sur l'échelle de la légitimité culturelle, indexée sur la proximité avec la figure de l'artiste créateur.ice singulier.e.
- 14 Les enquêtes, aussi bien il y a quinze ans que plus récemment, ont abouti à des résultats très proches, montrant une bipolarisation de l'espace professionnel entre « créateur.ice.s » et « prestataires de service » dans les deux contextes nationaux. Toutefois, les musicien.ne.s français.e.s étant généralement intermittent.e.s du spectacle et les autres enquêté.e.s presque tous.tes indépendant.e.s, l'enquête dans un autre pays européen a montré une forte propension à la multiactivité (« la musique » ne paye pas assez) ainsi qu'à la pluriactivité des carrières d'« enseignant.e.s », le réseau professionnel de la scène étant pour une bonne part (35% environ) peuplé d'individus qui gagnent la majorité de leurs revenus par la pédagogie musicale sans pour autant être considérés comme des « profs de musique » : ils et elles sont des musicien.ne.s à part entière, pleinement intégré.e.s au réseau professionnel.
- 15 En France, les données recueillies il y a quinze ans étaient exclusivement ethnographiques mais la durée de mon immersion m'a permis d'accumuler des connaissances approfondies sur des cas individuels. Pour l'enquête la plus récente, hors de France, la production de statistiques nous a permis d'évaluer finement le poids respectif des différents profils de musiciens et de connaître les caractéristiques sociales afférentes. D'un point de vue « classiste », la population étudiée dans cette dernière enquête comporte principalement des individus dont on pourrait dire qu'ils et elles sont issu.e.s des « classes moyennes », mais à y regarder de plus près on observe des écarts de ressources (capital économique, culturel, social) assez importants entre ceux issus des fractions intellectuelles ou économiques, des classes moyennes-supérieures ou des « petites classes moyennes », voire des fractions supérieures des classes populaires. Ces différences de ressources se cumulent pour générer des carrières très différentes.
- 16 Sans grande surprise sauf pour les détracteurs du paradigme déterministe, sur les deux terrains, il apparaît que les musicien.n.es engagé.e.s le plus régulièrement dans des dispositifs de concert, qui développent une carrière de compositeur.ice.s, de créateur.ice.s originaux.ales, sont ceux et celles qui détiennent le capital culturel le plus important et le plus adapté, à la fois par héritage (goût, sens du placement) et par formation (les « bonnes écoles » sont aussi des lieux de socialisation). De façon assez attendue, ces individus proviennent principalement des fractions intellectuelles des classes moyennes supérieures (« cadres et professions intellectuelles supérieures ») ce qui, outre le fait d'être bien disposés culturellement, leur a aussi permis de s'engager « sans intention ni calcul » (Bourdieu, 1994) dans le jeu de la « création » en supportant

plus facilement les risques matériels liés à l'incertitude, à la suite de « paris » et de « coups » que l'on est amené à tenter pour être reconnu dans le registre de la singularité, processus qui prend en général des années. L'importance de la subvention parentale est bien sûr toujours minimisée en entretien (ce qui renvoie dans une certaine mesure à une question de présentation de soi face au.à la chercheur.euse mais surtout à l'*illusio* nécessaire à l'engagement sincère dans la carrière), mais il apparaît en France comme en Suisse que le soutien de la famille est presque une condition *sine qua non* pour s'engager dans une carrière de créateur.ice et en supporter les risques, en musique comme ailleurs, et ce encore plus nettement pour les générations les plus jeunes (on ne trouve aucun « créateur.ice » de moins de 40 ans issu.e des classes populaires dans notre échantillon, on assiste aussi à un phénomène d'élitisation des écoles les plus prestigieuses, etc. (Cf. Thibault, 2016 ; Bull, 2019).

- 17 Inversement, dans les deux pays, les musicien.ne.s rencontré.e.s qui menaient plutôt une carrière « artisanale » en jouant une musique de répertoire (reprises ou standards très connus) dans des dispositifs d'animation étaient à peu près systématiquement issu.e.s des « petites classes moyennes » (Cartier *et al.*, 2008) voire des fractions supérieures des classes populaires (ouvriers qualifiés notamment), étaient peu disposé.e.s à entrer dans le jeu de la création, souvent faute du sentiment d'« avoir quelque chose à dire » (capacité à produire une « proposition », un « projet » qui « fasse sens » et soit enchâssé dans une production discursive adéquate et un réseau de soutiens efficace). Mais ce sont aussi bien évidemment les conditions matérielles de subsistance et la nécessité de tirer un revenu de la musique qui ont façonné leur manière d'être musicien.ne. Dès lors, pour « en vivre », pour « ne faire que ça » (selon l'expression indigène consacrée), on va accumuler les engagements professionnels, jouer le plus fréquemment possible, dans des contextes très variés mais plus souvent en animation anonyme qu'en concert dans la mesure où les occasions d'être engagé.e comme auxiliaire discret produisant de la musique d'ambiance sont de loin les plus nombreuses et les plus accessibles.
- 18 C'est ainsi que les carrières se construisent et se développent, plutôt vers le pôle du service ou celui de la création, d'abord en fonction des dispositions des musicien.ne.s, mais en général de manière durable, tant il est difficile de passer d'un pôle à un autre une fois que l'on est inséré professionnellement et que l'on s'est construit dans telle ou telle modalité d'exercice du métier, j'y reviendrai.

Division du travail à l'intérieur des groupes

- 19 J'ai déjà évoqué la présence ou non d'intermédiaires administratifs et techniques dans le cadre interactionnel et l'importance de cette division du travail dans la possibilité ou non pour les musicien.ne.s de se concentrer sur leur rôle d'« artiste ». Mais au sein même des groupes, entre musicien.ne.s, on trouve aussi différents éléments de stratification, souvent peu évidents au premier abord parce qu'informels, là encore à l'opposé des hiérarchies officielles, anciennes et très rigides en vigueur dans les orchestres classiques étudiés par Bernard Lehmann par exemple (Lehmann, 2002).
- 20 La première et la plus spectaculaire est, dans les cas de groupes mixtes, une division sexuée. La question des rapports de genre dans le travail musical constitue en elle-même un domaine de première importance ayant donné lieu à de nombreuses publications. On sait ainsi que l'espace socio-professionnel des musicien.ne.s, ou en tout cas la plupart de ses régions, reste une « maison des hommes » (Godelier, 1982) et que

les inégalités de genre y sont très importantes. En France, parmi de nombreuses recherches, les travaux de Marie Buscatto et ceux de Hyacinthe Ravet, ainsi que les recherches du collectif « Melody Jan-Ré » qu'elles ont contribué à créer (Jan-Ré, 2012), sont bien connus dans les études genre en musique (Buscatto, 2009 ; Ravet, 2011), domaine qui ne m'est pas totalement étranger non plus (Perrenoud, 2011). Pour exposer le problème de manière élémentaire : la naturalisation du travail des femmes est, en musique comme ailleurs, un problème central et bien connu, impliquant de manière classique une réduction du rôle des femmes dans les collectifs de travail à celui de chanteuse (la voix n'étant pas considérée comme un « vrai instrument » puisqu'elle fait partie du corps), dont la compétence musicale est régulièrement déniée par les musiciens hommes qui la considèrent souvent un peu comme une « potiche »... La difficulté pour les femmes à se faire accepter comme instrumentistes compétentes et pourquoi pas « virtuoses » (la racine de ce mot étant le *vir* latin qui a aussi donné « viril ») est un fait bien connu et encore largement d'actualité même si la situation semble évoluer lentement ⁴. Les stratégies de résistance à la domination masculine mises en œuvre par les femmes musiciennes sur mon terrain le plus récent ont par exemple été analysées dans différentes publications issues de l'enquête.

- 21 Pour en venir à une autre question de stratification sociale, cette fois-ci entre fractions des classes moyennes en non plus entre genres, on constate que les inégalités de dotation en capitaux économique, scolaire, social, technique, peuvent être réelles au sein même des orchestres (un pianiste fils de médecin et un saxophoniste fils de petits employés jouant ensemble par exemple), même si elles peuvent être atténuées en apparence par les éléments partagés de culture de métier (voir section suivante). Pourtant, ces inégalités sociales et culturelles conduisent généralement à une division du travail élémentaire entre un leader et les autres membres du groupe. Le rôle du leader de groupe est celui d'un entrepreneur. Il peut être défini officiellement dans le cas de certains orchestres de bal-variétés comme il en existe encore dans le Sud-Ouest et qui tournent sous l'autorité d'un « chef », mais il est généralement tenu de manière implicite par celui qui est à l'origine du groupe et se charge des tâches liées à l'emploi des musicien.ne.s : prospecter pour obtenir des engagements (dans tel ou tel type de dispositif en fonction du type de groupe – animation ou création), négocier les conditions d'emploi (frais, cachets déclarés, accueil, hébergement etc.) et faire en sorte que tous les membres du groupe soient présents (coordination de plusieurs musicien.ne.s qui sont tous.tes engagé.e.s dans d'autres projets en parallèle), ce qui demande des dispositions à l'entrepreneuriat et des compétences organisationnelles. Même si ces tâches peuvent être considérées par les musicien.ne.s comme du « sale boulot » car elles sont assez éloignées des activités strictement musicales de composition ou d'interprétation, elles constituent un travail de coordination et de contrôle sans lequel rien n'est possible et confèrent donc à la personne qui les prend en charge un réel pouvoir sur les autres membres du groupe. Pour employer un terme traditionnel des milieux « jazz » des années 1950-60, ceux-ci sont alors des *sidemen*. Parmi eux, en fonction de leurs dispositions, certains prendront en charge les tâches physiquement pénibles, habitués à beaucoup porter, monter, régler, à commencer par leur propre matériel (les batteurs et les bassistes notamment, avec leur équipement encombrant et leur fonction de « section rythmique » ⁵), ce qui constitue le pire des « sales boulots » : démonter et ranger dans son véhicule sa batterie ou son énorme ampli basse avant de reprendre la route alors qu'on vient de jouer quatre ou cinq heures est le pire moment d'un *gig*. Ces différences en matière de positions et de

dispositions donnent lieu à une régulation interne généralement basée sur la relation à plaisanteries (Coenen-Huther, 1995) : on va « surjouer » les oppositions leader entrepreneur.euse vs *sideman* ouvrier.es mais aussi souvent solistes vs accompagnateurs.ices, en se « chambrant » allègrement tout en évitant de trop marquer ces différences dans la pratique (un leader portera tout de même toujours une partie du matériel du groupe par exemple).

- 22 Finalement, ces divisions du marché et du travail sont le produit des différences de fractions de classe – et donc d'habitus – qui traversent la « culture de métier » pour engendrer des écarts considérables dans la façon non seulement d'« être musicien.ne » mais de « se penser » comme musicien.ne selon la division du travail (plutôt leader entrepreneur.euse ou plutôt *sideman*) et plus encore la division du marché, le « monde conventionnel » dans lequel on est engagé (plutôt artistique ou plutôt artisanat de service).

Articulation entre habitus de classe et socialisation professionnelle : approche empirique et outils théoriques

Quels concepts pour penser l'articulation ?

- 23 Les notions d'habitus professionnel, de dispositions professionnelles, voire de *doxa* professionnelle méritent d'être examinées attentivement pour voir comment elles permettent ou pas de rendre compte de l'articulation entre socialisation primaire et socialisation professionnelle. Le terme d'habitus professionnel pourrait sembler intéressant par son caractère hybride renvoyant à la fois à l'« habitus » au sens le plus classique de dispositions structurées et structurantes durablement incorporées et à l'espace professionnel avec ses spécificités, ses dispositions particulières à incorporer. Toutefois, on a souvent utilisé cette expression en considérant que l'habitus professionnel découle simplement de l'habitus de classe (par exemple Quijoux, 2015), qu'il n'en est qu'un avatar, une des manifestations d'un « style de vie » englobant aussi les goûts, les opinions et les loisirs. On retrouverait donc une homologie des positions, des façons de dire, de faire et de penser entre l'espace social dans son ensemble et l'espace des activités laborieuses. C'est en grande partie vrai, la stabilité des PCS entre générations successives étant un des premiers vecteurs de la reproduction sociale. Toutefois, cette acception de l'habitus professionnel semble exclure l'idée d'une socialisation professionnelle spécifique et donc la possibilité de voir l'habitus infléchi par l'apprentissage puis l'exercice d'un métier, ce qui ne va pas de soi.
- 24 Ainsi, on peut se demander quel est le poids d'une « culture de métier » et de « dispositions professionnelles » supposées communes, qui se traduiraient par l'existence d'une « *doxa* professionnelle », que le sens commun identifie parfois comme « déformation professionnelle ». Si l'on suit Muriel Darmon, la socialisation secondaire peut consister soit en un « renforcement », soit plutôt en une « transformation » de l'habitus primaire. De fait, au-delà des savoirs et savoir-faire professionnels, un espace professionnel peut charrier toute une grille de lecture du monde social et tout un ensemble de façons de dire, faire et penser qui sont transférables dans le monde social extra-professionnel. Marlène Bouvet a par exemple étudié la façon dont les Quants de la City londonienne issus de la haute bourgeoisie et des grandes écoles françaises

devaient incorporer la vénalité comme valeur positive et en faire une « seconde nature » alors que ce trait était plutôt méprisé dans leur espace social d'origine (Bouvet, 2018). Vénalité du *trader*, autorité du militaire de carrière, mesquinerie du petit commerçant, charisme exubérant des comédien.ne.s, mépris du public de « caves » des musicien.ne.s (Becker, 1985)... : il s'agit bien sûr de faire la part des dispositions professionnelles empiriquement observées et des clichés préscientifiques (« déformation professionnelle »). Pourtant, la sociologie du travail et des groupes professionnels montre l'importance de ces « penchants » acquis qui, au-delà des savoirs et savoir-faire professionnels, transforment l'individu de manière déterminante, des apprentis médecins observés par Everett C. Hughes et ses étudiant.e.s dans les années 1950 (Becker *et al.*, 1992) aux bouchers et fleuristes étudiés par Isabelle Zinn ces dernières années en Suisse (Zinn, 2013) pour ne prendre que deux exemples. Mais comme cela a déjà été relevé notamment par Muriel Darmon (Darmon *et al.*, 2018), les approches trop strictement « interactionnistes » ont parfois tendance à faire peu de cas de la socialisation primaire et des dispositions d'origine des individus pour ne voir que le travail de façonnage opéré par la formation et la socialisation professionnelle.

- 25 Considérant la variété exposée plus haut des positions possibles dans l'espace musical, entre créateur.ice.s singulier.e.s, artisan.ne.s prestataires plus ou moins anonymes, voire enseignant.e.s, ou entre leader et *sidemen*, c'est donc le lien entre fractions de classe d'origine et zones de l'espace professionnel avec leurs usages et leurs « cultures » spécifiques qu'il convient d'examiner pour analyser les situations d'ajustement ou de désajustement entre la socialisation primaire et la socialisation professionnelle, puis la « carrière ». Pour ce faire, il semble que l'enquête de terrain au long cours soit la meilleure méthode pour rendre compte et analyser l'interaction entre les dispositions et les contextes successifs traversés par les individus, la façon dont les carrières se construisent dans ce mouvement dialectique d'ajustement permanent.

Le cas de Damien : une trajectoire ascensionnelle au prix d'ajustements

- 26 C'est ce que montre par exemple le cas de Damien, batteur de 50 ans en 2019, fils d'un ouvrier électricien qui jouait parfois de la batterie avec un accordéoniste pour animer les soirées rurales dans les années 1960 et d'une mère au foyer. Nous avons joué ensemble et en public environ 200 fois dans des contextes fort différents et il est à la fois un ami proche et un de mes plus anciens enquêtés. Damien n'a pas hérité de la batterie de son père qu'il dit n'avoir jamais vu jouer et qui a arrêté la musique quand ses enfants étaient petits, mais il a grandi dans un environnement où la pratique musicale n'était pas incongrue et dans lequel il a pu développer une attirance pour la batterie, instrument dont il savait que son père avait joué. Damien a commencé à 14 ans par jouer des reprises maladroites de rock classique (AC/DC, Deep Purple etc.) avec des individus de sa génération et de son village, puis il s'est inscrit à l'école de la ville moyenne la plus proche et y a rencontré d'autres jeunes, plus urbains et « cultivés », ainsi que des enseignants qui l'ont « ouvert » à la musique de création, d'abord la « fusion » (qu'on appelle parfois jazz-rock, Weather Report ou Soft Machine par exemple) et rapidement aux genres avant-gardistes (« free-jazz », « post-rock », électronique expérimentale, etc.). Au début des années 1990, Damien forme un trio avec un guitariste (leader du groupe, éducateur de formation, aujourd'hui retiré dans un ashram) et un saxophoniste (aujourd'hui professeur de musique dans l'éducation

nationale) et ils rejoignent la capitale régionale et son petit milieu musical. Sous l'impulsion de leur leader, ils intègrent rapidement un collectif de jeunes musicien.ne.s où Damien va encore trouver un nouvel espace de sociabilité (à peu près intégralement masculine), peuplé d'individus encore plus urbains et encore mieux dotés en capital culturel et social. Dès lors, la carrière de Damien se développe considérablement. Il est notamment engagé par Olivier, un saxophoniste de quinze ans son aîné, ancien instituteur, qui jouit d'une certaine reconnaissance locale et multiplie les « projets » de création. Les qualités d'instrumentiste de Damien⁶, de même que ses compétences sociales (fiabilité, humilité, humour, intégrité) lui valent d'être rapidement engagé dans de multiples groupes issus du collectif informel toulousain, dont plusieurs où nous avons joué ensemble. Mais c'est surtout dans ses collaborations avec Olivier que Damien trouve l'occasion de jouer de plus en plus souvent en concert, et non plus dans des bars, un répertoire de création, sur des scènes de plus en plus prestigieuses. Festivals « jazz et musiques actuelles » à travers la France (dont régulièrement Paris) au début des années 2000, puis tournées internationales, principalement sous l'égide de l'Alliance française, les projets d'Olivier rencontrent un certain succès. Damien suit, participe, rencontre les acteurs de la culture légitime, de la « création contemporaine » subventionnée, sort du cadre de la musique « entre musicien.ne.s » pour être engagé avec Olivier dans des collaborations avec le monde du spectacle vivant dans le cadre de « créations » avec certaines compagnies parfois très reconnues nationalement. À partir des années 2010, Damien est repéré par d'autres leaders, qui l'engagent dans des groupes parfois internationaux (saxophoniste leader autrichien et contrebassiste anglais), ces groupes passent parfois à la radio sur France Musique dans des émissions dédiées aux musiques improvisées et Damien a même l'occasion d'être interviewé personnellement sur cette antenne pendant une demi-heure. Aujourd'hui, il est toujours salarié intermittent du spectacle, ses revenus sont toujours modestes (moins de 2000 euros par mois en général), mais il a accumulé un capital culturel et social assez important au cours de sa carrière, en particulier si l'on considère son milieu d'origine.

- 27 Au cours de ces vingt dernières années, Damien a ainsi évolué dans ses références et pratiques culturelles (de la BD de science-fiction au « roman graphique »), ses goûts alimentaires (régime moins carné, alcools choisis, discours sur le vin) et vestimentaires qui ont souvent été moqués par les jeunes « branchés » toulousains dans les années 1990 (il est passé des sweat-shirts unis, tee-shirts rentrés dans le jean et chaussures type baskets aux chemises en lin, écharpes, pantalons en coton et chaussures en cuir), il porte des lunettes et parle à peu près couramment un anglais basique dont il ne comprenait presque pas un mot il y a vingt ans. Ainsi l'habitus de Damien aujourd'hui est le résultat de la conjugaison de sa socialisation primaire, en milieu rural et ouvrier mais avec une ouverture sur la pratique musicale, et des différentes instances de socialisation professionnelle, en l'occurrence artistique, qu'il a traversées et lui ont permis de développer de véritables « dispositions professionnelles ». Ces dispositions ont infléchi son habitus au cours d'ajustements successifs : d'abord batteur accompagnateur fiable et tout-terrain entre Garonne et Pyrénées, puis musicien singulier, improvisateur relativement reconnu à l'échelle locale, puis nationale. Cela n'implique pas seulement des « savoirs » et « savoir-faire » professionnels mais tout un ensemble de façons d'être, de faire et de dire ajustés aux espaces sociaux fréquentés. Cette mobilité intra groupe professionnel où l'on gravit les échelons de la légitimité créatrice est aussi évidemment une mobilité sociale : les dispositions professionnelles ont toutes les chances d'être activées en dehors de l'espace du métier. Mais les

dispositions peut-être les plus profondément associées à l'habitus de classe d'origine sont toujours là et s'incarnent dans la figure de l'éternel *sideman*, puisque Damien n'a jamais conçu ni porté lui-même de « projet » (il n'a d'ailleurs jamais enseigné non plus et n'en a selon lui ni la compétence ni l'envie). Il est reconnu comme instrumentiste singulier mais n'est pas et ne cherche pas à être un « auteur », un « leader », ce qui demanderait des dispositions à l'entrepreneuriat culturel dont il est dépourvu. Les dispositions professionnelles incorporées dans le cas de Damien semblent donc engendrer non pas une conversion radicale à la figure de l'entrepreneur culturel, leader de groupe, porteur de projets, communiquant et réseautant à tout va, mais plutôt des conversions partielles, des « redispersions » si l'on peut dire, au gré d'un patient travail d'ajustement par la socialisation professionnelle.

Approche dynamique, mobilités et ajustements

- 28 L'étude des trajectoires de mobilité ascendante comme celle de Damien est particulièrement intéressante car elle permet de saisir les désajustements et ajustements successifs par lesquels passent les individus contraints d'« accorder » leur habitus, entre dispositions héritées de la socialisation primaire et dispositions professionnelles à incorporer, notamment au cours d'un travail continu de socialisation et d'inflexion plus ou moins importante des dispositions originelles. On doit donc considérer que derrière les grands types de carrière et de « profils professionnels », on trouve une infinité de variantes dans les combinaisons et les articulations entre dispositions primaires et dispositions professionnelles, auxquelles les individus sont plus ou moins bien prédisposés, l'ensemble formant un habitus individuel dont les évolutions sont à observer sur la durée dans le cadre d'une « socialisation continue » (Darmon, 2010).
- 29 Si l'on suit la trajectoire des trois autres membres du groupe principal dans lequel jouait Damien entre 1999 et 2003, on voit que Guillaume, claviériste et « électroniste »⁷ leader, fils de cadres de la fonction publique, après avoir dissous le groupe au milieu des années 2000, être « monté à Paris » et s'être heurté à l'insuccès relatif des projets auxquels il a été associé, s'est marié et a eu des enfants avec une infirmière avec qui il vit aujourd'hui en Bretagne, gagnant sa vie en effectuant de la prise de son et du mixage pour un éditeur de livres et de disques pour la jeunesse bien reconnu nationalement. Il est donc toujours « dans la musique » mais pas comme créateur, plutôt même comme technicien, avec un revenu relativement stable quoique peu élevé. Quentin, saxophoniste et lui aussi électroniste émérite, fils d'une chercheuse vivant dans le grand Ouest et d'un cadre supérieur dans une grande entreprise vivant à Paris, a pratiqué la création sonore pour le spectacle vivant ainsi que la création radiophonique après la séparation du groupe et continue aujourd'hui à être actif dans le milieu de la « musique de création » dans le Sud-Ouest, entre musique contemporaine savante, bruitage, musique électronique, « jazz expérimental » et « performance ». Il a lui aussi eu des enfants avec sa compagne et mène une carrière à la fois locale et internationale, associé à des projets toujours « d'avant-garde ». Les ressources matérielles et culturelles dont il a toujours disposé grâce à sa famille (ses parents incarnant les deux pôles de la bourgeoisie, intellectuelle et économique) lui ont permis de tenir ce cap esthétique radical et d'incarner cette figure éternellement bohème. Le dernier membre du groupe, contrebassiste/« bassiste électrique » ayant aussi un peu touché à l'électronique, fils d'enseignant du secondaire et de cadre

intermédiaire, est devenu sociologue, lui aussi père de famille sédentarisé et a écrit le présent article.

- 30 Cette approche par les trajectoires permet de se rendre compte du fait que Damien, celui qui a finalement le mieux réussi du point de vue de la reconnaissance musicale dans le milieu professionnel, était aussi celui qui avait le moins à perdre dans une carrière de musicien. Il était le seul pour qui ce métier représentait sans conteste une possibilité d'ascension sociale. Mais cette ascension a un coût. Damien a 50 ans passés n'a pas d'enfants et n'a jamais vécu en couple de manière durable. Quand il n'est pas en tournée, il vit toujours dans la campagne béarnaise dans une partie de la maison de son père aujourd'hui octogénaire. Ces écarts à une forme de « normalité » sociale sont parfois douloureux pour lui. Inversement, les trois autres membres du groupe avaient suffisamment de ressources pour sortir de la stricte monoactivité et mobiliser des capitaux culturels, sociaux et économiques pour les investir dans d'autres mondes du « travail créateur » (Menger, 2009) ou d'autres espaces de production des biens symboliques (réalisation/édition sonore, création radiophonique, recherche en sciences sociales).
- 31 Les limites imposées au format d'un article ne permettent pas de développer plus avant l'étude des cas individuels. Toutefois on aura compris, d'une part, que ces éléments d'analyse sont issus de l'ethnographie au long cours et des relations d'enquête suivies, devenues aussi relations d'amitié, que l'on peut développer avec certains enquêtés. D'autre part, c'est comme souvent l'appréhension dynamique des phénomènes, l'étude des évolutions et des permanences dans le rapport au travail et les styles de vie qui permettent de voir comment l'habitus traverse les dispositions professionnelles, comment l'habitus primaire est – plus ou moins – remodelé par les instances de socialisation secondaire pour former ce que l'on pourrait appeler (si le terme n'avait pas déjà été largement utilisé dans un sens différent), un « habitus professionnel » idiosyncrasique, propre à chaque individu. Cette incorporation plus ou moins « naturelle » (c'est à dire demandant un travail d'ajustement plus ou moins important et conscient) des dispositions professionnelles à l'habitus d'origine constitue me semble-t-il un point nodal de l'approche du travail et des groupes professionnels.

Conclusion

- 32 On peut considérer avec Muriel Darmon que certains espaces professionnels, notamment lorsqu'ils sont liés à des institutions totales (hôpital, caserne), « détiennent une puissance transformatrice sur les dispositions préexistantes » (Darmon et al., 2018). Mais au-delà de ces cas assez bien repérés, on sait que tous les métiers impliquent un « script » professionnel implicitement défini par les interactions avec ses pairs (camarades, collègues, confrères), ses supérieurs et subordonnés, ses clients, patients, usagers, qui ont tous leurs attentes en matière de comportement « professionnel », un script auquel on se conforme plus ou moins spontanément dans une dramaturgie sociale du travail (Menger, 2013) tous les jours remise en scène. Le caractère faiblement régulé de l'espace professionnel étudié ici renforce cette dimension en laissant ouverte une vaste palette de carrières et de « façons d'être musicien.ne ».
- 33 En effet, on peut considérer que la plasticité de l'inscription sociale du matériau musical (de la création artistique légitime à l'exécution d'une prestation de service auxiliaire) construit un espace socio-professionnel très diversifié et inégalitaire, à la

fois peu régulé et très stratifié, et particulièrement bien adapté à l'approche « interactionniste-dispositionnaliste » que je défends. Pierre Bourdieu disait que la musique est à la fois « le plus spirituel et le plus corporel des arts » (Bourdieu, 1980) et l'espace du travail musical s'étend si l'on peut dire entre les deux extrémités de la légitimité culturelle, de la « musique de création » subventionnée dans le cadre du spectacle vivant contemporain à la « musique d'ambiance », bruit de fond censément agréable pour un évènement quelconque. Pour enquêter sur cet espace professionnel comme, me semble-t-il, sur n'importe quel autre même si les stratifications sont parfois moins spectaculaires, il s'agit donc de faire le lien en permanence entre dispositions et contexte en s'intéressant à la façon dont celles-là jouent dans celui-ci et dont celui-ci est susceptible dans une certaine mesure de faire évoluer celles-là, comme dans l'exemple de Damien exposé plus haut.

34 À l'heure des discours prophétiques et spéculatifs les plus contradictoires sur « l'avenir du travail », notamment en lien avec la « révolution numérique », il me semble important de retrouver une approche empirique robuste de type interactionniste reposant notamment sur l'observation des situations de travail, sans la découpler d'une perspective générale dispositionnaliste sans laquelle le potentiel « critique » des sciences sociales semble bien affaibli. Il existe bien des travaux contemporains marquants dont on peut estimer qu'ils relèvent *mutatis mutandis* de cette approche sans pour autant l'explicitier théoriquement, comme je l'ai dit au début de ce texte. On peut retrouver ici dans une large mesure l'influence du travail de Bernard Lahire qui me semble compter parmi les apports les plus importants et stimulants de ces dernières années, notamment avec la formule « dispositions + contexte = pratiques » (Lahire, 2018). Toutefois c'est l'opérateur logique proposé, le « + », qu'il me semble intéressant de chercher à analyser aussi finement que possible pour porter au jour les interactions entre des dispositions souvent très complexes, fruit des socialisations successives traversées par l'individu, et un contexte qu'il convient aussi de caractériser par l'observation, par exemple dans la sphère professionnelle. Il s'agit donc à présent de penser explicitement le lien entre habitus de classe, style de vie, type de métier et façon de faire le métier, sinon à travers la notion d'« habitus professionnel » qui peut sembler trop oxymorique, du moins avec celles de « dispositions professionnelles », articulées à un habitus d'origine, de manière à donner un cadre global robuste et explicitement dispositionnaliste à l'enquête de terrain de type interactionniste sur « le travail ».

BIBLIOGRAPHIE

ABBOTT Andrew (2014), *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press.

AVRIL C., CARTIER M. & D. SERRE (2010), *Enquêter sur le travail. Concepts, méthodes, récits*, Paris, Éditions La Découverte.

- BATAILLE P., PERRENOUD M. & K. BRÄNDLE (2018), « Échantillonner les populations rares. Retour sur une expérimentation du "Respondent Driven Sampling" en milieu musical », *Sociologie*, vol. 9, n° 2 [En ligne] <https://journals.openedition.org/sociologie/3336>
- BECKER H. S. (1985 [1963]), *Outsiders*, Paris, Éditions Métailié.
- BECKER H. S. (1986), *Doing Things Together*, Evanston, Northwestern University Press.
- BECKER H. S. (1988 [1982]), *Les Mondes de l'art*, Paris, Éditions Flammarion.
- BECKER H. S., GEER B., HUGHES E. & A. STRAUSS (1992), *Boys in White: Student Culture in Medical School*, London, Transaction Publishers.
- BOURDIEU P. (1980), « L'origine et l'évolution des espèces de mélomanes », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU P. (avec L. WACQUANT) (1992), *Réponses*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOURDIEU P. (1994), « L'économie des biens symboliques », dans *Raisons pratiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOUVET M. (2018), « Du "matheux" bourgeois au "Quant" corporate », *Émulations*, n° 25, pp. 23-43.
- BULL A. (2019), *Class, Control, and Classical music*, Oxford, Oxford University Press.
- BUREAU M.-C., PERRENOUD M. & R. SHAPIRO (dir.) (2009), *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion.
- BUSCATTO M. (2009), *Femmes du jazz*, Paris, CNRS éditions.
- CARTIER M., COUTANT I., MASCRET O. & Y. SIBLOT (2008), *La France des "petits-moyens". Enquêtes sur la banlieue pavillonnaire*, Paris, Éditions La Découverte.
- COENEN-HUTHER J. (1995), « La plaisanterie, ciment de l'amitié », dans *Observation participante et théorie sociologique*, Paris, Éditions L'Harmattan.
- DARMON M. (2010), *La Socialisation*, Paris, Éditions Armand Colin.
- DARMON M., PICHONNAZ D. & K. TOFFEL (2018), « La socialisation secondaire ne s'exerce pas sur une page blanche mais sur une page déjà écrite et déjà froissée par les expériences antérieures. Entretien avec Muriel Darmon », *Émulations*, n° 25, pp. 115-121.
- DE WILDE L. (1996), *Monk*, Paris, Éditions Gallimard.
- GEERTZ C. (1973), *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books Publishing.
- GODELIER M. (1982), *La Production des grands hommes*, Paris, Éditions Fayard.
- HUGHES E. C. (1996), *Le Regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- JAN-RÉ M. (dir.) (2012), *Le Genre à l'œuvre*, 3 tomes, Paris, Éditions L'Harmattan.
- LABRY M. (2016), *Riot Grrrls: Chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, Éditions Zones.
- LEHMANN B. (2002), *L'Orchestre dans tous ses éclats*, Paris, Éditions La Découverte.
- LAHIRE B. (2013), *Dans les plis singuliers du social*, Paris, Éditions La Découverte.
- LAHIRE B. (2018), *L'Interprétation sociologique des rêves*, Paris, Éditions La Découverte.
- MENGER P.-M. (2009), *Le Travail créateur*, Paris, Éditions Gallimard-Seuil.

- MENGER P.-M. (2013), « La dramaturgie sociale du travail, une conception interactionniste de la stratification », dans PERRENOUD M. (dir.), *Les Mondes pluriels de Howard Becker*, Paris, Éditions La Découverte, pp. 207-237.
- PERRENOUD M. (2006), « Jouer "le jazz" : où ? comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Sociologie de l'art*, n° 8, pp. 25-42.
- PERRENOUD M. (2007), *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, Éditions La Découverte.
- PERRENOUD M. (2011), « Les musicos et la "masculinité" », dans WELZER-LANG D. & C. ZAUCHE (dir.), *Masculinités : état des lieux*, Toulouse, Éditions Eres, pp. 57-70.
- PERRENOUD M. & P. BATAILLE (2017), « Artist, craftsman, teacher: "being a musician" in France & Switzerland », *Popular Music and Society*, vol. 40, n° 55, pp. 592-604.
- PERRENOUD M. & P. BATAILLE (2019), *Vivre de la musique ?*, Lausanne, Éditions Antipodes.
- PICHONNAZ D. & K. TOFFEL (dir.) (2018), dossier « Les dispositions au travail », *Émulations*, n° 25.
- QUIJOUX M. (2015), « Introduction », dans QUIJOUX M. (dir.), *Bourdieu et le travail*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 21-85.
- RAVET H. (2011), *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement.
- SORIGNET P.-E. (2009), *Danser*, Paris, Éditions La Découverte.
- STRAUSS A. (1978), « A Social World Perspective », *Studies in Symbolic Interactions*, n° 1, pp. 119-128.
- THIBAUT A. (2016), « Les trois corps de l'acteur. Ethnographie des auditions d'une école de théâtre britannique d'élite », *Genèses*, vol. 103, n° 2, pp. 72-95.
- WEBER M. (2017 [1905]), *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Éditions Flammarion.
- ZINN I. (2013), « Butchers, Florists and the Workplace: When and how does Gender matter? », dans KIS K. & A. N. RANJITSINGH (dir.), *Violent and Vulnerable Performances: Challenging the Gender Boundaries of Masculinities and Femininities* (e-book), Oxford, Inter-Disciplinary Press, pp. 99-111.

NOTES

1. Parmi les exemples les plus aboutis on peut mentionner : Avril, Cartier & Serre (2010), ainsi que Pichonnaz & Toffel (2018).
2. Nous ne souhaitons pas définir *a priori* la population de référence en décrétant de manière exogène ce qu'était un « musicien » et encore moins un « musicien professionnel », nous avons donc opté pour une forme expérimentale d'échantillonnage par « boule de neige » et par réseau (Bataille, Perrenoud et Brändle, 2018).
3. Ce que Howard Becker appelle « *doing things together* » (Becker, 1986).
4. Notamment dans le sillage du mouvement « Riot grrrls » des années 1990 (Labry, 2016).
5. Le pianiste et leader Laurent de Wilde, par ailleurs diplômé de l'ENS, écrivait il y a 25 ans avec humour mais non sans une pointe de condescendance : « Rien de plus drôle et de plus émouvant que ce mariage forcé entre la basse et la batterie, les deux plus gros instruments [...] de l'orchestre. C'est toute une philosophie d'être gros. Le bassiste et le batteur, en tournée, ils pensent gros : billets spéciaux, sièges supplémentaires, escaliers, portes étroites [...]. Alors forcément ça crée des liens. Entre gros. Et puis, foutu pour foutu, ils ne voyagent jamais léger, les bassistes et les batteurs : en plus de leur instrument, ils ont toujours des sacs pleins d'outils, de gadgets, de médicaments, que sais-je, c'est comme le sac des dames, il y a toujours une surprise

dedans. Des gros bricolos en somme. Alors une fois sur scène, quand ils ont tous leurs trucs déballés et fichés en terre avec une autorité que seul le poids peut concéder, il ne faut pas les emmerder le bassiste et le batteur. Ils sont venus pour bosser, et ça leur a coûté assez d'ennuis comme ça » (DeWilde, 1996).

6. Bien qu'il ne sache pas vraiment « lire la musique » (il déchiffre péniblement le solfège rythmique), Damien a développé un jeu très virtuose et assez original, fruit de milliers d'heures de travail et d'une culture musicale qui a fini par couvrir à peu près tout le spectre de l'omnivorisme éclairé.

7. Depuis la fin des années 1990 il est devenu assez courant dans le monde des musiques « de création » (post-rock, nu jazz, electro-jazz, electro-noise, free-rock, abstract hip-hop, etc.) de jouer d'un set electro en plus de son instrument principal. Ce set peut être composé de modules très divers, échantillonneurs, ordinateurs, boîtes et pédales d'effet en tout genre, destinés à transformer en direct et de manière spectaculaire n'importe quel signal sonore.

RÉSUMÉS

Cet article s'appuie sur les enquêtes de terrain menées par l'auteur dans le milieu professionnel des musicien.ne.s en France et en Suisse pour montrer comment l'approche dispositionnaliste peut venir enrichir l'étude interactionniste des groupes professionnels et des carrières. Il s'agit notamment de voir comment on peut penser l'articulation entre socialisation primaire et socialisation professionnelle, à travers une étude de cas approfondie : la trajectoire socio-professionnelle sur 20 ans des anciens membres d'un groupe musical actif autour de 2000.

This article draws on field surveys conducted by the author in the professional environment of musicians in France and Switzerland to show how the dispositionalist approach can enrich the interactionist study of professional groups and careers. In particular, the aim is to see how the articulation between primary socialization and professional socialization can be thought of, through an in-depth case study: the socio-professional trajectory over twenty years of former members of a musical group active around 2000.

Para un interaccionismo disposicional en el estudio del trabajo. El caso del espacio profesional de los músicos ordinarios

Este artículo se basa en las encuestas de campo realizadas por el autor en el entorno profesional de los músicos en Francia y Suiza para mostrar cómo el enfoque disposicionista puede enriquecer el estudio interaccionista de los grupos y carreras profesionales. En particular, se trata de ver cómo puede pensarse la articulación entre socialización primaria y profesional, a través de un estudio de caso en profundidad: la trayectoria socioprofesional a lo largo de veinte años de antiguos miembros de un grupo musical activo en torno al año 2000.

INDEX

Palabras claves : carreras, músico, interaccionismo, disposiciones sociales, etnogafía

Keywords : careers, musicians, interactionnisme, social dispositions, ethnography

Mots-clés : carrières, musicien.ne.s, interactionnisme, dispositions sociales, ethnographie

AUTEUR

MARC PERRENOUD

Institut des Sciences sociales, Laboratoire Capitalisme, culture et sociétés, Université de Lausanne
(Suisse) - marc-perrenoud@unil.ch