

L'authenticité musicienne à l'épreuve de la formation et de l'expérience

FRANÇOIS BURBAN

Centre de Recherche en Éducation de Nantes (CREN), EA 2661

Université de Nantes, bâtiment la censive

BP81227, 44312 Nantes (France)

burban.francois@wanadoo.fr

Les mondes de la musique sont caractérisés autant par la diversité de leurs modes de réalisation que par les modalités d'apprentissage. Ainsi, la frontière entre pratique amateur et professionnelle n'est pas toujours lisible (Coulangeon 2005). De même, les styles et les modes d'expression sont variés et ne bénéficient pas du même degré de reconnaissance ou de légitimité (Mauger 2006). Si un ensemble de dimensions complémentaires tend vers la construction d'un ethos commun, plusieurs différences, voire des antagonismes, interviennent dans les valeurs construites dans ses divers sous-segments. Peu établies dans la toute première étape du contact avec l'activité musicale, ces conceptions relèvent d'une construction sociale (Berger & Luckmann 1996). La présente recherche propose d'identifier ces sous-segments et de suivre leur élaboration dans l'ethos commun des musiciens.

L'ethos du groupe des musiciens se bâtit selon deux axes principaux. D'une part, c'est dans et par ces modalités constitutives, dans la temporalité et la construction biographique de l'individu, que les conceptions s'installent, se transformant en système de valeur qui accompagne et suit le parcours à venir. D'autre part, cette dimension s'articule aux relations interindividuelles qui s'élaborent dans un groupe restreint d'appartenance ou dans un système de références plus large, institutionnelles ou sociales.

L'authenticité musicienne et le modèle romantique

Les mondes de l'art –ici, celui des musiciens– représentent une figure largement idéalisée depuis Herder de ce qu'est ou pourrait être l'individu contemporain en quête d'une réalisation "authentique de soi" : "L'artiste est promu en quelque sorte au rang de modèle de l'être humain, en tant qu'agent de la définition originale de soi" (Taylor 2005, 69). Cette représentation, héritée du modèle

romantique (Siegel 1986), suppose que l'individu se réalise dans une relative distance des normes et des conventions sociales communément admises par un groupe ou une société (Heinich 1998). Elle insiste sur notre individualité irréductible et se présente comme une injonction à réaliser ce "soi intérieur". Être authentique, c'est "affirmer ce qu'on est, vis-à-vis de, voire contre le monde. À l'issue de ce mouvement, les individus ont à la fois conscience d'être un 'moi' singulier et l'obligation d'entretenir cette singularité" (Martuccelli 2002, 49). L'individu est voué à l'expression de soi, comme un devoir ou une injonction qu'il se donne à lui-même. Cet "individu tenu de l'intérieur", est "organisé autour d'un noyau dur, singulier et unique, donné par la nature, et qu'il s'agit à la fois de cultiver et de laisser s'exprimer et éclore" (Martuccelli 2002, 48).

Le concept d'authenticité peut servir d'instrument de manipulation. L'exigence de se singulariser dans l'univers professionnel (Boltanski & Chiapello 1999, 559) s'accompagne d'un questionnement sur les rapports entre l'individu et la société, entre régime de communauté et régime de singularité. L'égalisation par la conformité –l'argent et les standards de tous ordres– caractérise le régime de communauté, fondé sur le mérite (Heinich 2005, 348). Le régime de singularité associe aussi l'indexation de la grandeur sur le mérite, mais il substitue l'impératif de singularité, l'individualisme de l'excellence –affiliée à la notion de talent, mixte de don et de travail– au principe égalitariste (Heinich 2005, 349). Une différence fondamentale entre ces deux conceptions réside dans la mise ou non en conformité de l'individu avec les normes et les standards sociaux dominants.

La question de l'authenticité demande à être interrogée dans la mesure où deux acceptions antagonistes peuvent être distinguées, avec des conséquences à la fois sur l'analyse de l'identité du groupe professionnel des musiciens et sur celle de ses pratiques. Dans un sens, elle est valorisée car conçue comme une forme d'intégrité, d'honnêteté, de retour aux origines mettant en avant l'éloge de l'originalité, typiques du régime de singularité. Dans l'autre, l'authenticité est disqualifiée car comprise comme un manque de compétence, renvoyant à l'insanité, la nullité et sanctionnée par le discrédit de l'excentricité : "L'authenticité, c'est bien ce qui crédite la singularité. Celle-ci ne signifie pas seulement 'spécificité', comme le veut son acception élargie, devenue la plus courante aujourd'hui ; au sens strict, la singularité désigne ce qui est hors du commun, bizarre, inclassable" (Heinich 2005, 104). Ainsi, le régime de singularité amalgame l'universel et le singulier autour de la figure de l'artiste caractérisée par l'inspiration, la subjectivité et l'originalité. La vocation, en régime de singularité, se distingue de ses origines religieuses ainsi que du régime de communauté, de la stricte application des règles, de la standardisation et de l'imitation, caractéristiques des systèmes académiques ou néo-académiques (Heinich 2005, 125).

L'authenticité relève également de l'appartenance effective ou attendue de l'individu à un groupe. Elle se rattache alors à la façon dont il se considère repré-

sentatif des valeurs ou des actions jugées centrales par ce groupe : “Au premier coup d’œil, quiconque fait partie d’un monde (ou d’un micro-monde) se trouve être associé à ses activités. Mais certains participants sont perçus (ou se perçoivent) comme étant plus représentatifs. L’authenticité semble se rapporter à la qualité de l’action aussi bien qu’aux jugements pour définir quels actes sont les plus essentiels” (Strauss 1992, 275). Par-delà une acception globalisante, le concept d’authenticité peut et doit être analysé dans les mouvements historiques qui voient se constituer et se défaire des sous-segments à l’intérieur d’un monde. C’est l’objet du travail de Becker qui, dans *Outsiders* (1985), étudie le fonctionnement du groupe des musiciens de jazz et de danse à partir de leurs activités et des idéaux qui les sous-tendent ; travail étendu à un ensemble plus important de sous-segments des mondes de l’art (Becker 1988).

L’enquête et la méthode

L’enquête présentée ici s’inscrit dans la continuité de cette conception sociologique et porte sur deux sous-segments du monde de la musique. Les modalités de formation, comme les expériences ultérieures de travail tendent à dissocier les musiciens au sein du groupe. D’une part, certains revendiquent une autodidaxie là où d’autres ont suivi une formation dans l’enseignement spécialisé (conservatoires, écoles de musique). D’autre part, les uns exercent leur activité professionnelle dans le secteur privé et relèvent majoritairement du régime de l’intermittence (Menger 2005), alors que les autres travaillent dans des orchestres institutionnels et/ou enseignent dans le secteur spécialisé, dépendant de la Fonction Publique Territoriale (FPT). Les facteurs “formation” et “expérience” sont étroitement liés dans ce processus de dissociation où la formation détermine en partie la marge de manœuvre et le système des opportunités influant sur le secteur de travail potentiellement accessible. Pour cette raison, le groupe des musiciens n’est pas défini comme une “unité communautaire” mais comme une configuration liée aux “conflits d’intérêts et de changements” (Strauss 1992, 68). La profession de musicien n’est pas comprise comme “le partage d’une même identité ou de valeurs communes” mais comme “un conglomérat de segments en compétition et en restructuration continue” (Strauss 1992, 68). À l’issue de l’analyse, le groupe est dissocié en deux sous-segments, respectivement dénommés “musiciens-interprètes-autodidactes” et “musiciens-enseignants-institutionnels”.

Cette enquête par entretiens compréhensifs a débuté en septembre 2003. Une position dans le monde de la musique et ses divers segments, une vingtaine d’années d’expérience à la fois comme enseignant et comme musicien, ont facilité à l’auteur la prise de contact avec les institutions, les étudiants d’un centre de formation, les enseignants du secteur spécialisé ou les musiciens-interprètes.

Les acteurs ont été observés dans le cadre d'exercice de leurs activités où pouvaient s'exprimer les tensions et les attentes du groupe (centre de formation, établissements d'enseignement spécialisé de la musique, concerts, réunions de travail...). C'est par le recoupement des discours personnels, collectifs et institutionnels et par l'étude des textes régissant l'activité des différents sous-segments du groupe, que le cadre de recherche a été construit. Quarante-sept entretiens ont été réalisés : douze étudiants de première année préparant en deux ans le Diplôme d'État (DE) d'"assistant spécialisé" (niveau III, catégorie B de la FPT) dans un Centre de Formation des Enseignants de Danse et de Musique (CEFEDM) en formation initiale et deux en formation continue ; quatorze enseignants issus du cursus institutionnel dont neuf sont titulaires du DE et cinq d'un Certificat d'Aptitude (CA) de professeur de musique (bac+3, niveau II, catégorie A de la FPT) ; cinq représentants institutionnels (le directeur d'un CEFEDM, le responsable pédagogique de la formation DE d'un CEFEDM, le responsable pédagogique de la formation préparant au Diplôme d'Études Musicales (DEM) d'assistant d'enseignement (niveau IV, baccalauréat, catégorie B de la FPT) dans un Conservatoire National de Région, le responsable des activités culturelles du même CNR et le directeur d'une École Municipale de Musique (EMM) ; huit musiciens intermittents du spectacle (jazz, variété, rock) ; six musiciens sous contrat dans un orchestre classique. Cette classification se réfère à l'activité principale des acteurs (temps de travail dans chaque activité, mode de rémunération principal, statut) puisqu'une majorité d'entre eux cumule une appartenance à plusieurs catégories. Quelques personnes ont été interrogées en plusieurs temps, parfois pour suivre leur évolution –le passage de la formation à l'intégration professionnelle par exemple–, parfois pour recueillir leur parole en ciblant chaque entretien sur un axe particulier de leurs activités. Un échantillon représentatif des acteurs de ces différents sous-mondes n'a pas été constitué. Le travail de terrain, l'analyse de cette diversité en lien avec le cadre théorique choisi ont permis d'établir la typologie présentée. La presse générale locale et nationale et la presse spécialisée (*Le monde de la musique, Jazzman, Ficelle...*) ont été dépouillées afin de comprendre ce qui se joue dans chaque groupe professionnel et dans la société.

L'ethos du musicien

Le processus de sélection des prétendants s'appuie sur des conceptions multiples du métier et du groupe tout comme il favorise biographiquement des évolutions variées des identités dans chacun des sous-segments. C'est à la fois le "droit d'accès à la vie d'artiste" (Mauger 2006) et les modes d'expérimentation professionnelle de l'activité qui influent sur les conceptions des différents acteurs des mondes de la musique (Becker 1988). Dans ce sens, l'ethos du groupe ne doit pas

être considéré comme homogène mais dépendant de la manière dont les pratiques intègrent et réinterprètent le modèle d'authenticité qui en constitue une valeur centrale.

La recherche d'authenticité est liée à celle de l'excellence et indirectement à une conception élitiste de l'individu ou du groupe, dimensions par lesquelles elles peuvent ressortir du régime de singularité. Pour Heinrich, la grandeur inspirée, centrale dans les conceptions du monde artistique, ne relève pas d'une "montée en généralité" mais d'une "montée en singularité." Un des intérêts de ce "régime de singularité" est "de montrer que la généralité n'est qu'un cas particulier de la condition de grandeur, propre au régime de communauté" (Heinrich 2005, 127). Cet article analyse à la fois en quoi la montée en régime de singularité constitue une valeur partagée dans l'ethos commun du groupe et en quoi cette acception recouvre des conceptions ou des réalités diverses voire antagonistes ou paradoxales dans les sous-segments du groupe. Deux questions se posent. Les notions d'excellence et d'élitisme sont-elles le propre du régime de singularité ? Ou bien peuvent-elles relever du régime de communauté dans le processus de réinterprétation des représentations des figures historiques du groupe par ses acteurs ? Les résultats présentés montrent que ces projections dépendent de la façon dont se construit la trajectoire de l'acteur en portant une attention particulière, pour chaque groupe, à la première socialisation, à la formation initiale et professionnalisante ainsi qu'à l'expérience, notamment professionnelle, qui tend à la mettre en œuvre et à la réaliser.

Le musicien-interprète-autodidacte

Dans les modalités de construction de ce premier groupe, c'est généralement l'atypisme de la démarche initiale qui est mis en avant, trouvant son origine dans le geste créateur.

De l'expérimentation précoce à la naturalisation du don

L'échange avec des pairs d'âge, le bricolage inventif, le tâtonnement tactile et sonore et le plaisir qu'il leur procure, sont déterminants pour leur construction à venir : "Les premières fois où je joue de la musique, à quatorze ans, c'est avec mon cousin. On joue un peu de tous les instruments qui traînent chez lui. J'improvise pendant que lui fait du piano. Je prends une guitare. On lit des textes. On chante. On se fait une espèce de collage, de délire" (Julien novembre 2004).

Par ces démarches empiriques, l'acteur s'attribue précocement un potentiel créatif qu'il cherche ensuite à cadrer par son travail et à exploiter rapidement dans des expériences musicales partagées : "Ça, c'est très marquant, parce que c'est très créatif. On rentre dans la musique, non pas avec un côté un peu scolaire mais en faisant vraiment un truc complètement créatif. Là, tu vois, tout de suite, on est dans la musique"

(Alex décembre 2005). Ces démarches de construction amènent très rapidement l'attribution d'une identité de musicien, par la reconnaissance à la fois du potentiel technique et créatif dans le groupe restreint des pairs. L'empirisme de la démarche ressort comme un élément fondateur de la construction de la trajectoire.

L'expérimentation précoce et positive de l'expression par la musique entraîne une naturalisation de ce mode d'expression, dont l'acteur, rétrospectivement, ne discerne plus clairement la part due à l'apprentissage et celle d'une capacité innée : "C'est vrai que ça avait un côté un peu magique. C'était un peu comme si c'était inné" (Marie mars 2004).

Le métier par le terrain

Ce type de musicien se réfère aux pairs aînés du groupe, à toute cette génération de musiciens qui a eu des parcours de formations très hétéroclites mais dont le point commun est une pratique concrète du métier et un apprentissage par le terrain : "C'est un type qui est musicien professionnel ; l'enseignement n'est pas du tout calqué comme maintenant sur le Conservatoire. C'est vraiment un type qui est un musicien, quoi" (Patrick janvier 2005).

Ces personnes qui se décrivent majoritairement comme autodidactes ne le sont jamais complètement. Elles ont suivi des cours particuliers de musique et ont appris par l'échange avec les pairs ou un membre de la famille. Elles ont effectué des incursions et des retraits successifs dans des structures plus organisées. Malgré tout, ce qu'elles mettent en avant est lié au choix personnel et à l'investissement, à l'engagement important dans la construction de compétences, à la volonté, à la motivation intérieure ainsi qu'à l'importance de la charge de travail qu'elles s'octroient elles-mêmes. L'engagement dans le travail visant la réalisation d'une identité de musicien est lié à une forte motivation personnelle et à l'émulation issue du travail de coopération avec les pairs : "On restait le soir avec L. qui était un bossueur incroyable. On avait envie de réussir, de progresser. On commençait les cours à neuf heures du matin et on bossait jusqu'à une heure du mat" (Julien novembre 2004). Dans ce type de parcours, les modalités d'apprentissage initial sont reléguées au second plan. Quelle qu'ait pu être cette approche, elle ne constitue qu'un bagage initial grandement insuffisant pour se prévaloir d'une identité de musicien : "Même si certains ont des cursus au conservatoire, on apprend quand même à jouer sur le terrain !" (Patrick janvier 2005).

La revendication de l'autodidaxie relève avant tout de l'affirmation d'une singularité fondée sur l'empirisme de la démarche, sa construction atypique et très individuelle, dont la dimension subjective est très importante. "J'ai dix-neuf ans. Je joue dans des groupes. Il y a une envie de progresser. J'avais envie de savoir, d'apprendre. Mon parcours, c'est des rencontres avec des gens : c'est pas des rencontres avec des institutions. C'est clair. C'est une approche qui n'est pas basée sur... sur l'académisme" (Félix novembre 2005).

Entre apprentissage et initiation

Dans ce type de parcours, les acteurs sont plus à la recherche d'un initiateur que d'un enseignant. Ils tentent d'entrer en relation avec certains membres aînés du groupe de musiciens auprès desquels ils souhaitent trouver un père spirituel, un guide. Cette personne les initiera aux techniques musicales et instrumentales, mais surtout les guidera dans la construction de leur parcours et favorisera leur intégration dans le groupe recherché : "Il faut prendre sa pelle et sa pioche, ne serait-ce que pour trouver des gens. Il y a une espèce de quête. Il faut trouver qui sait jouer et qui peut te l'enseigner" (Julien novembre 2004).

Ce qui caractérise ce modèle de l'initiateur peut être ramené à trois éléments centraux. D'une part, son niveau d'excellence est évalué à partir du caractère exceptionnel de son talent. En second, sa singularité mais aussi sa personnalité atypique et charismatique sont mises en avant : elles sont attestées par la diversité et le haut niveau des compétences évaluées à travers l'importance et la diversité de ses expériences. Enfin, c'est sa position hiérarchique qui est retenue, à la fois dans le groupe et socialement : il est reconnu comme élément constitutif d'une élite dans ce secteur particulier d'activité. Dans ce sens, les notions de reconnaissance et de notoriété sont importantes : "C'est déjà un personnage à un échelon supérieur. C'est l'image du père... et c'est un 'requin'. C'est la première fois que je rencontre quelqu'un qui a fait le métier. C'est-à-dire qu'il a joué à Paris, qu'il a fait des disques, accompagné des vedettes, joué à l'étranger, voyagé. C'est un chef d'orchestre. C'est un type qui écrit. C'est un compositeur... Bon, c'est une grosse pointure. Je rencontre un peu ce qui se fait de mieux à Nantes comme musicien professionnel. En plus, c'est un type qui a une personnalité hors norme, très charismatique, qui est un peu fêlée, quoi... Complètement atypique ! Il a tout pour séduire un gamin qui est un peu perdu" (Pierre-Henry janvier 2005).

La construction de la trajectoire des acteurs de ce groupe est clairement associée à un parcours initiatique, une démarche hautement personnelle, à la fois dans la construction des compétences et dans leur construction humaine, qui passe par la dimension relationnelle, tant avec les pairs qu'avec le maître : "C'est un parcours initiatique. Et le jazz, ça doit être ça ! C'est une recherche personnelle ; un travail sur soi qui passe par les rencontres avec les gens" (Julien novembre 2004).

La limite reconnue à ce type de trajectoire tient à son manque de cadrage et de repères. Lors de plusieurs entretiens, nos interlocuteurs insistèrent sur les dérives sectaires de ce mode de fonctionnement corrélées à une très grande dépendance matérielle et psychologique due notamment à leur jeune âge et à leur inexpérience : "C'est devenu un système sectaire. C'est devenu un gourou parce qu'il a complètement enfermé les gens dans un système... Je pense que tout est réuni : le gourou, les relations affectives et l'argent. Il me prend sous sa coupe. C'est le gourou parfait. C'est l'image du père ; c'est l'image du type original ; la personnalité charismatique" (Patrick janvier 2005).

Vie de bohème et marginalité

Le groupe des musiciens-interprètes-autodidactes tend majoritairement à se définir autour du modèle de l'artiste romantique ou "bohème" (Siegel 1986) dont une caractéristique essentielle est la revendication d'un mode de vie marginal. Elle prend la forme d'un refus parfois très prononcé d'intégration dans une société qualifiée de bourgeoise, au profit d'un mode de vie atypique centré autour de la réalisation d'une identité d'artiste inscrite dans le long terme. Ce mode de vie suppose un renoncement à la recherche d'un profit, à un gain ou à une reconnaissance immédiate, jugée suspecte et compromettante.

Ainsi un musicien expérimenté retraçant la construction de sa carrière atteste avoir été marginal jusqu'à l'âge de trente-six ans, date de son intégration dans le régime des intermittents du spectacle. Il réfère cette appréciation à une quinzaine d'années pendant lesquelles il n'avait pas d'emploi salarié et n'était pas inscrit comme demandeur d'emploi. Le domicile qu'il occupait n'était pas à son nom. Il insiste également sur le fait que durant cette longue période il ne possédait ni compte bancaire, ni permis de conduire, ni carte d'électeur. Pour ces autodidactes entrés dans la profession par passion (Rannou 2003, 95), l'auto-définition de soi comme artiste prévaut souvent à l'identité sociale attribuée par l'appartenance à une catégorie socioprofessionnelle.

L'orientation de la trajectoire n'est pas pensée au regard de considérations matérielles, professionnelles ou statutaires –même cette conception évolue au cours de l'existence– mais plutôt comme un désir, un besoin, une activité indispensable, à la fois d'accomplissement individuel et de réalisation du lien social (de Singly 2003). Il est fait référence aux valeurs de l'adolescence, au mode de vie en bande, relativement autarcique et caractérisé par certains excès ou actes déviants. Les dimensions affectives et relationnelles sont omniprésentes et considérées, après coup, comme une forme d'immaturation, de report ou de rejet d'entrée dans l'âge adulte et ce que cela suppose d'intégration sociale, professionnelle, d'acceptation des normes sociales : "La vie de musicien, les valeurs d'un musicien ne sont pas très éloignées des valeurs de l'adolescence. Un musicien, ça ne peut pas vivre tout seul ! Tout seul, tu ne peux pas faire grand-chose : la musique, c'est quand même un travail d'équipe. Tu vis en bande. Tu vis en réseau. Tu vis comme les ados. Il y a une espèce de vie en communauté : on vit sept jours sur sept ensemble, pas vingt-quatre heures sur vingt-quatre, mais pas loin. Parce qu'on est jeune, on fait la fête" (Julien novembre 2004).

Par généralisation, peut-être ici de façon exacerbée, disons qu'il y a constitution d'une culture du groupe professionnel par reconnaissance mutuelle ou homologie/identification ainsi que par rupture avec les autres groupes –les "profanes", les "caves"– un sentiment d'identification au groupe spécifique et de différenciation par rapport aux autres (Becker 1985, 115).

L'authenticité dépend de l'adhésion à l'idéal du groupe, à ses façons de faire et de vivre. L'installation et le maintien sont relatifs à la mise en adéquation avec l'ethos du groupe dont découle la constitution d'un réseau de coteries, du travail et des déplacements qui peuvent s'y faire. La marge de manœuvre est relative au degré de concessions que le musicien est prêt à faire par rapport à ses idéaux personnels et à ceux de son groupe d'appartenance : "Les musiciens estiment qu'il y a dans leur situation un dilemme fondamental : il n'est pas possible à la fois de plaire au public et de préserver son intégrité artistique" (Becker 1985, 133)

Le "musicien-enseignant-institutionnel"

La première caractéristique de ce deuxième groupe tient d'abord à son lien institutionnel, du cursus initial de formation à la pratique professionnelle de l'activité.

De la formalisation précoce des apprentissages à l'intégration des valeurs institutionnelles

Ainsi, les modalités d'auto-attribution d'une identité artiste, tout comme l'ambiguïté qui entoure les notions d'innéité, de don, de prédisposition ou de talent, sont présentes mais rapidement relayées et fortement imprégnées par l'intégration précoce des valeurs de l'institution, le cadrage et la longévité de l'apprentissage : "À l'âge de 6 ans et demi-sept ans, je suis rentré au conservatoire. Il y avait un concours à la fin de chaque année. Ça me poussait quand même énormément au derrière. On était par exemple trente la première année et plus que dix la deuxième année... J'ai fait dix ans comme ça" (Geneviève janvier 2004).

C'est, entre autres, ce qui explique que le modèle présenté par l'institution déborde largement, voire entre en contradiction sur de nombreux points avec le modèle de l'artiste romantique. Si la réalisation dans la musique vise au plus haut une certaine corrélation avec ce monde, les étapes d'accession à cet état d'artiste –créateur ou interprète– sont organisées, régies, codifiées autour de la notion de dépassement de la technique : "Je vois ça comme un idéal, mais impossible à atteindre" (Daniel mars 2004). Le pré-supposé est donc que seules atteindront ce stade de réalisation les personnes qui seront passées par cette formation technique de haut niveau, cette excellence instrumentale (Papadopoulos 2004).

Le métier par l'institution

Dans les segments intermédiaires des institutions d'enseignement spécialisé de la musique, un des objectifs prioritaires est l'accession à l'excellence d'abord technique. Il y a un haut degré de structuration de l'institution dans divers espaces hiérarchisés et dans une temporalité inscrite dans le long terme. Ainsi, un

responsable de formation déplore le déplacement progressif de l'identité d'artiste, créateur puis interprète, vers celle de technicien de la musique, qu'il attribue au type d'enseignement reçu dans la majorité des établissements spécialisés d'enseignement musical. "Il y a une perversion de la pédagogie mise en œuvre dans la majorité des établissements d'enseignement musical qui est uniquement axé sur la performance instrumentale. On a vu une réduction de la dimension 'culture musicale', une réduction de la dimension esthétique, de la dimension poétique, de la dimension culturelle, à seule fin effectivement d'une maîtrise de l'outil" (Mauricette mars 2004).

La recherche d'excellence est décrite comme un processus inscrit dans le long terme, réclamant pugnacité et persévérance. La fin du processus est reportée parfois hors les limites temporelles de l'existence humaine. La consécration de la réussite peut s'inscrire dans la postérité. Elle se conçoit ainsi comme une quête ou une mission quasi religieuse : "Il faut arriver à quelque chose qui soit en lien avec là-haut. Ça ne veut pas dire qu'à vingt ans, on ne peut pas être artiste, mais pour ma part, ça me semblerait prétentieux de dire que je suis une artiste... Peut-être que j'idéalise !" (Daniel mars 2004).

La singularité dans la norme du groupe

La singularité peut s'exprimer à la fois par un rejet d'une institution, un parcours hors norme. C'est le cas des musiciens-interprètes-autodidactes. Elle peut également prendre la forme d'un transfert d'une institution vers une autre dans laquelle seules certaines valeurs ou dimensions constitutives seront prises en compte. D'une certaine manière, la profusion des codes et la rigueur inhabituelle caractérisant les institutions d'enseignement spécialisé de la musique constituent en soi une singularité recherchée par certains acteurs : "À l'époque, c'était un peu flippant, mais aujourd'hui, je trouve ça très professionnel, même si c'est insupportable humainement" (Francis février 2004). Par ailleurs, elles sont parfois perçues comme des structures marginales ou hors normes, en raison de la relation très individualisée entre le maître et l'élève, conçue comme une rupture positive avec d'autres modèles institutionnels privilégiant l'apprentissage collectif, une forme anonyme, non personnalisée, personnifiée, individualisée d'accès à la connaissance : "J'avais besoin d'un autre rapport avec celui qui avait la connaissance en fait." "Je m'y suis fait. Plus il me donnait de boulot, plus je bossais. Il appelait chez mes parents le soir à minuit : complètement barge ! Et en même temps, ultra-investi dans son job" (Éric mars 2005).

L'institution spécialisée d'enseignement, dans certains cas et pour certaines personnes, contribue à édifier, à valoriser le potentiel singulier des élèves : "Il a vu tout de suite que j'étais le petit fumiste de la classe mais que j'avais quelque chose à dire ou quelque chose à faire... Je n'étais pas scolaire, quoi !" (Damien janvier 2005). Au sein même de l'institution, ces actes d'attribution concourent à une différenciation entre les prétendants, tendant à valoriser les caractères d'exception et de singularité. Leur intériorisation participe à la construction d'une identité d'artiste,

comprise ici dans une acception aristocratique, sous-tendue par le rejet d'une fusion dans la masse, fût-ce celle du groupe des pairs.

L'identité d'artiste correspond à une idéalisation, à un état supérieur, lisible au travers du degré de reconnaissance sociale que ne détient pas la majorité des acteurs de ce groupe et auquel bon nombre ne pense pas pouvoir accéder. Le report vers une identité d'interprète est souvent plus accessible dans ce groupe. La dissociation entre interprète et artiste est attribuée à la reconnaissance : "Je ne me considère pas comme artiste. C'est plus interprète, parce qu'artiste c'est être reconnu. C'est quelqu'un qui donne des concerts, qui a un nom" (Caroline janvier 2004). Pour comprendre comment évolue cette conception, il faut rappeler que la possibilité d'accès à une formation supérieure a été bloquée comme le souligne un responsable de formation : "S'ils sont là, c'est parce qu'ils n'ont pas pu aller ailleurs. Très peu ont fait le choix effectivement d'être là" (Louis septembre 2005). La perspective de projection comme soliste –le centre de l'idéalisation– n'est plus réalisable. Ils peuvent encore entrevoir une projection de musicien d'orchestre, d'interprète anonyme dans la masse du groupe. La singularité peut s'exprimer dans la pratique d'une activité considérée extraordinaire, mais n'a plus de lien avec les critères de notoriété ou de renom hors du groupe des pairs. L'identité d'interprète est plus réaliste en regard du modèle institutionnel et des attributions effectives ou envisageables. Le groupe professionnel d'appartenance, lui-même dissocié de ce niveau supérieur, peut expliquer cette conception.

La revendication d'une identité d'artiste permet de poser celle-ci comme un outillage, un vecteur de médiation pour une réalisation authentique de soi. Être artiste, c'est disposer du capital culturel, technique, expressif, réflexif –chacun dans un haut degré d'exigence, d'excellence et de réalisation– dont ne disposent pas les profanes. Cette représentation de soi au travers de l'activité est sous-tendue à la fois par une singularité –celle du groupe par rapport au reste de la société– mais également par la recherche de l'excellence individuelle dans le groupe. L'ascension dans la hiérarchie du groupe est une forme élitiste, là où le groupe lui-même se présente et est conçu comme une forme idéalisée, une élite ou une aristocratie laïque, fondée sur le mérite et le travail et non la naissance ou la filiation généalogique (Heinich 2005, 266). Ce double processus –interne/externe par rapport à la société– permet de comprendre les allers et retours permanents entre une intégration conflictuelle des valeurs du groupe et les injonctions de celui-ci sur ses membres ou ses prétendants pour maintenir et accréditer l'image qu'il cherche à asseoir socialement.

Conformité et conformation

L'institution, de l'avis même de ses membres, est très majoritairement considérée comme élitiste, par ses modes d'accès et de déroulement de carrière – principe de cooptation, sélection importante par le passage constant et progressif

d'examens et concours, degré d'excellence attendu... Elle est toujours en tension entre une injonction de formation d'une élite et une revendication d'autonomie visant la démocratisation de l'enseignement musical : "On est globalement sur une structuration des établissements d'enseignement... il faut le dire, c'est le conservatoire de 1789. C'est d'abord un endroit pour recruter l'élite. Il faut attendre les premiers effets de la décentralisation pour voir des revendications. À partir de là, on a continuellement une tension entre cette école de formation de l'élite et cette revendication d'autonomie" (Patrick janvier 2005).

L'appartenance à une élite est une façon de conduire sa vie, largement dépendante du degré d'engagement dans le travail, de la recherche d'excellence tendant vers une perfection, un aboutissement idéal de la personne, passant par l'ascétisme et dépassant l'accès à un statut social. Dans ce sens, l'attribution d'une identité d'artiste, l'accès à ce groupe d'élite ou à l'élite de ce groupe, n'est pas nécessairement corrélée aux modes d'attributions "objectifs" que représente la catégorisation sociale par exemple. Elle procède d'une autodéfinition de soi, crédibilisée par un haut degré d'investissement dans l'activité, qui se traduit idéalement par un degré de perfection optimum. C'est ici dans la relation d'exigence de soi à soi, plus que dans les critères objectifs, que peut se confirmer la réussite du processus.

Cette conception entraîne pour chacun une possibilité d'accès, liée en première lecture à une vision non élitiste de l'art. Elle est souvent référée malgré tout à un aboutissement, à une réalisation parfaite dont l'évaluation ne peut se faire que par comparaison à une conception, à un modèle ou à un groupe. Si l'appartenance à une élite n'est pas socialement reconnue, l'acteur se l'accorde subjectivement. Cette définition lui permet de s'inclure dans la sphère artistique, sans avoir à réaliser son acception classique dans le domaine musical : "Jouer pour soi. Pas forcément en public. Travailler son instrument : même quand on joue tout seul chez soi, on s'exprime" (Marie mars 2004). Cette conception de l'artiste se rapproche d'une vision "externaliste" de l'art, telle que la présente Ardouin (1997), une argumentation démocratique du domaine de l'art permettant de s'y inclure, de s'y accommoder : "Tout le monde peut être artiste, dans le sens où il s'accomplit dans sa vie, c'est-à-dire qu'il a l'art de vivre sa vie. L'art, c'est pas fermé pour moi à la musique, à la peinture, à la littérature. Pour moi, c'est la recherche d'une perfection dans quelque domaine que ce soit" (Caroline janvier 2004). Comme l'analyse Heinich (2005), l'élitisme en régime démocratique est fortement dépendant du travail et du mérite des prétendants dans la société moderne. L'intérêt d'une telle conception est aussi dans son rapport à la singularité : le manque d'attribution de critères objectifs de reconnaissance et d'appartenance trouve un crédit et une valorisation dans le rejet même de ces critères puisqu'un individu singulier doit se distancier des normes et des valeurs du tout-venant ou d'une élite bourgeoise.

La reconnaissance sociale de l'enseignant-musicien-institutionnel passe par un savoir spécialisé, des compétences techniques spécifiques du groupe profes-

sionnel. Le degré d'excellence recherché vise également l'acquisition d'un prestige, la reconnaissance par une élite et son appartenance (Menger 2001), qui dépendent d'une rupture avec la culture du monde profane : "Il a arrêté de donner des cours : il est concertiste international. Quand il est là, on s'envoie un coup de fil ; on se fait une soirée" (Bernard novembre 2005). Ainsi, la dénomination de "musicien-enseignant", voire de "maître-enseignant", est reconnue, intégrée et valorisée en ce qu'elle autorise une identification subjective par extension de la conception de ce groupe : "Enseignant, c'est vrai qu'on a une classe, il y a un monde derrière, mais pour le maître, il y a vraiment un nom, il y a vraiment quelque chose de personnalisé. Il n'enseigne pas que la matière, mais aussi toute une philosophie qui peut aller avec et le côté spirituel aussi. C'est un modèle pour la vie. Un modèle unique : c'est à travers le prof qu'il va chercher les moyens de devenir lui-même" (Daniel mars 2004). L'identité professionnelle des futurs enseignants-musiciens-institutionnels s'inscrit dans la continuité du modèle institutionnel reçu, qui occupe une place prépondérante dans leur trajectoire biographique et relationnelle et a apporté un retour sur les capacités que se reconnaît la personne (Strauss 1992).

La recherche d'une identité entière, d'une authenticité, tient à la fois d'un fondement dans la socialisation primaire ou la toute première socialisation secondaire, liée aux attentes personnelles par rapport à l'activité musicale. Par ailleurs, l'identité héritée du parcours antérieur relève d'une intégration des normes et valeurs de l'institution. Ainsi, si la recherche d'une construction générale de l'identité passe par l'interaction avec les divers groupes d'appartenance ou de référence (Mead 1933), le rôle joué par l'institution et les valeurs qu'elle véhicule tendent à installer une distance avec le modèle romantique de l'authenticité.

Le groupe d'appartenance objectif des enseignants-musiciens est l'institution, tant par leur parcours de formation que par les conditions d'exercice de leur activité. Le groupe auquel ils se réfèrent, le seul important subjectivement apparaît être le groupe des musiciens-interprètes auquel prépare l'institution à son degré le plus élevé. L'ambiguïté de la constitution d'une "identité pour soi" (Dubar 1991) semble donc venir du modèle institutionnel et du positionnement possible dans ses sous-segments. Dans ce sens, l'authenticité recherchée passe par une ascension dans le groupe visant l'attribution d'un degré d'excellence qui permet de se reconnaître et de se faire reconnaître comme appartenant à l'élite du groupe.

Intégration et réinterprétation du modèle d'authenticité

Les modes de construction de la trajectoire des acteurs dans les sous-segments du monde de la musique, tant par la formation que par la pratique du métier, influent considérablement sur la recherche d'authenticité fondée sur le modèle de l'artiste romantique. Si le groupe des musiciens-interprètes-autodidactes correspond point par point à la définition de ce modèle, le groupe des musiciens-enseignants-

institutionnels, par ses modes constitutifs et son fonctionnement professionnel, s'en éloigne notablement.

Dans le groupe des musiciens-interprètes-autodidactes, la revendication de l'empirisme de la démarche de construction, dans la phase de formation puis les expériences de travail, se justifie par une distance et parfois un rejet de l'académisme et des normes sociales. L'originalité de la démarche et la marginalité sociale qui en découlent (Heinich 2005, 1996) s'ancrent dans la volonté affichée de se construire un monde à soi en puisant dans les ressources intrinsèques et l'étayage des constructions sociales dans le groupe des pairs (Becker 1985). L'authenticité recherchée se fonde plus particulièrement sur le modèle romantique par l'intransigeance face à un compromis social jugé avilissant et portant atteinte à l'intégrité ou à l'honnêteté dictant la conduite de l'individu, privilégiant l'intériorité et l'authenticité de la personnalité contre l'imitation des modèles extérieurs (Taylor 2005). En cela, le mode de vie marginal est à la fois considéré comme le garant de cette authenticité et la conséquence de la prise de position personnelle. La renégociation de cette position entière, souvent recherchée par les individus dans les phases secondaires de leur trajectoire, est freinée par ce processus et le manque d'attributions socialement légitimes qui l'accompagne (diplômes, positionnement professionnel). C'est à la fois la prise de position des individus, fondée sur l'exacerbation de l'authenticité référée au modèle romantique, et son incidence sur la construction de la trajectoire qui signent ici la montée en régime de singularité (Heinich 2005).

Pour les deux groupes étudiés, dans l'évolution biographique de la construction de leur trajectoire, le maintien de l'authenticité se fait par un glissement et une réinterprétation de ses composantes. Initialement référée à deux figures historiquement constituées et complémentaires, celle de l'artiste créateur et celle de l'artiste romantique (Heinich 1996), la recherche d'authenticité est replacée dans une acception plus générale permettant de s'y inclure. C'est entre autres le déplacement repérable de la figure du créateur vers celle de l'interprète où la part de soi investie dans l'expression de la sensibilité singulière est mise au service à la fois du génie créateur et du public. L'interprète se conçoit comme un lien nécessaire entre l'intériorité et la singularité propres à chacun, d'une part, et l'extériorité et la communauté, d'autre part. C'est l'articulation de ces deux principes qui, dans les valeurs portées par le groupe, fonde une commune humanité par laquelle l'individualisme devient un humanisme (de Singly 2005).

Dans le sous-segment des musiciens-enseignants-institutionnels également, la singularité est valorisée par l'usage des capacités intrinsèques investies dans l'activité de transmission. L'enseignement, par exemple, ne se limite pas à l'apprentissage d'une technique instrumentale ou à celle d'un savoir-faire expressif. Le maître s'attribue une mission dont l'objectif ambitieux, à nouveau différé et idéalisé, est d'agir pour le bien commun par une action modeste et locale sur l'indi-

vidu. L'usage professionnel de l'activité entraîne une réinterprétation du modèle de l'authenticité pris dans une acception élargie de réalisation de soi. Dans la conception dominante du groupe musicien-enseignant-institutionnel, la mise à distance de certaines dimensions historiques du modèle romantique se justifie sous l'angle de la mission attribuée par l'institution et intégrée par ses membres, comprise comme dépassant l'individualisme égotique en lui conférant une dimension sociale et humaniste.

Pour le sous-segment des musiciens-enseignants-institutionnels, le modèle corporatiste, spécifique de l'enseignant spécialisé de la musique en France (Papadopoulos 2004, Duchemin 2000) permet d'affiner la compréhension de l'identité recherchée, en tension entre identité de corps (régime de communauté) et identité d'artiste (régime de singularité). La recherche d'une posture statutaire dans un corps d'État –la fonction publique territoriale– conforte cette tendance à l'égalisation par la conformité, typique du régime de communauté (Heinich 2005). L'appartenance catégorielle à la hiérarchie intermédiaire de l'institution entraîne une mise à distance du modèle de l'authenticité romantique. La singularité initialement recherchée, et souvent majoritairement revendiquée, est très distante de la marginalité qui en constitue une base essentielle. Le basculement vers la recherche de privilèges catégoriels se présente alors comme un écart aux valeurs d'authenticité du modèle romantique. C'est ainsi plus particulièrement l'identité d'artiste, dans son versant subjectif –l'autodéfinition de soi– et dans son acception sociale contemporaine –le sens commun reconnaissant l'institution comme porteuse de cette identité artiste– qui prime aux dépens d'une réalisation concrète, fondée sur les œuvres. La valeur d'excellence et l'élitisme du groupe se fondent en justice, non plus par la marginalité propre au régime de singularité, mais par un glissement progressif vers un conformisme, propre au régime de communauté.

Références bibliographiques

- ARDOUIN I. 1997 *L'éducation artistique à l'école*, Paris, ESF
- BECKER H.S. 1985 *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié
- BECKER H.S. 1988 *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion
- BERGER P. & LUKMANN T. 1996 *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin
- BOLTANSKI L. & CHIAPELLO E. 1999 *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard
- COULANGEON P. 2005 *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte
- de SINGLY F. 2005 *L'individualisme est un humanisme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube
- DUBAR C. 1991 [3^e édit. revue, 2002] *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin
- DUCHEMIN N. 2000 *Le modèle français d'enseignement musical*, Actes des journées d'études d'avril 2000, Tome I, Lyon, CEFEDM Rhône-Alpes
- HEINICH N. 1996 *Être artiste*, Paris, Klincksieck

- HEINICH N. 1998 *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit
- HEINICH N. 2005 *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard
- MARTUCCELLI D. 2002 *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard
- MAUGER G. 2006 *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant
- MENGER P.M. 2001 *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan
- MENGER P.M. 2005 *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, EHESS
- PAPADOPOULOS K. 2004 *Profession musicien : Un "don", un héritage, un projet ?*, Paris, L'Harmattan
- RANNOU J. 2003 Les métiers artistiques du spectacle vivant et leurs catégorisations, in Menger P.M. *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme
- SIEGEL J. 1986 *Bohemian Paris. Culture, Politics and Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York, Penguin Books
- STRAUSS A. 1992 *La trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L'Harmattan
- TAYLOR C. 2005 *Le malaise de la modernité*, Paris, Cerf