



HAL
open science

La construction d'une vie d'artiste. Analyse des discours sur les pratiques enseignantes et intermittentes en musique classique

Pégourdie Adrien

► To cite this version:

Pégourdie Adrien. La construction d'une vie d'artiste. Analyse des discours sur les pratiques enseignantes et intermittentes en musique classique. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Apr 2011, Paris, France. halshs-00670729

HAL Id: halshs-00670729

<https://shs.hal.science/halshs-00670729>

Submitted on 16 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PEGOURDIE Adrien

Doctorant au GRESCO (EA 38 15)

La construction d'une vie d'artiste. Analyse des discours sur les pratiques enseignantes et intermittentes en musique classique.

Ce texte s'appuie sur des données issues d'un travail de thèse en cours consacré aux trajectoires professionnelles des instrumentistes classiques d'une ville de province. Cette recherche entend rendre compte des parcours professionnels et du rapport au métier d'instrumentistes intervenant dans quatre institutions de la musique classique : un Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR), un Conservatoire à Rayonnement Communal (CRC), un orchestre symphonique et lyrique et un ensemble baroque. Un travail ethnographique a été entrepris auprès de ces institutions : 72 entretiens ont ainsi été menés auprès de musiciens et d'administratifs, une trentaine d'observations de cours, de répétitions et de concerts ont également été effectuées. A ce travail qualitatif, s'ajoute la passation d'un questionnaire auprès de la centaine d'individus de l'échantillon qui a abouti à la collecte de 87 réponses. Afin de procéder à une comparaison nationale des résultats, ce questionnaire a été envoyé auprès de deux autres CRR de capitales régionales, de deux CRC en province et en Île-de-France et de cinq orchestres (deux parisiens et trois régionaux). Le dépouillement n'étant pas totalement achevé, les taux de réponse ne peuvent être établis pour l'instant.

Cette recherche est construite autour de plusieurs axes de réflexion sociologique. Il convient ainsi d'aborder les conditions sociales d'apprentissage de la musique et de choix d'un instrument, les modalités du cursus musical dans les institutions prévues à cet effet, les conditions d'entrée sur le marché du travail et les critères d'évolution professionnelle de l'instrumentiste. Toutes ces données issues d'une enquête sur un territoire déterminé seront réinscrites dans un espace global de la musique classique dont on définira les capitaux spécifiques, les éléments structurants, les luttes pour la domination et les enjeux internes. La dimension originale de cette recherche, par rapport aux autres travaux menés en sociologie de la musique et des instrumentistes, tiendra dans la volonté d'articulation entre l'activité enseignante et la pratique musicale souvent présentées comme autonomes ou segmentées,

l'une n'étant que « la diversification périphérique »¹ de l'autre. J'essaierai ainsi de les rapprocher et de montrer comment leur imbrication est au fondement de l'organisation de l'espace de la musique classique. Seront alors mises au jour toutes les stratégies de légitimation et de justification de ces différentes pratiques professionnelles en lien avec l'image idéalisée de l'« artiste pur ». Toute une réflexion distinctive concernant les choix stylistiques (contemporain, baroque, moderne) sera également abordée.

Dans ce texte, l'entreprise est moins ambitieuse. On entend ici analyser les moyens par lesquels des enseignants d'un CRR et d'un CRC et des intermittents employés dans un orchestre symphonique et lyrique tentent de se conformer à la figure idéalisée de l'artiste, modèle symboliquement dominant dans l'univers de la musique classique. Ces deux populations pour qui l'affiliation à ce modèle ne va pas de soi, en raison de la pratique pédagogique pour les premiers et de l'engagement dans des projets extérieurs à la musique classique pour les seconds, doivent alors mobiliser des processus de reconstruction de leurs pratiques en activités artistiques. Ces processus de reconstruction, qui ne prennent sens qu'en relation l'un avec l'autre, s'incarnent alors dans des stratégies discursives de présentation de soi et de requalification des activités musicales autour des principes de l'innovation et de la création artistique. C'est donc l'ensemble des discours croisés de ces deux groupes professionnels que nous allons présenter.

L'instabilité du statut intermittent comme variable élective

Les statuts d'intermittents et d'enseignants titulaires se distinguent nettement quant à la question de la stabilité professionnelle. En effet, l'intermittence, qui accorde un régime spécifique d'indemnisation du chômage lorsque le musicien peut justifier d'au moins 507 heures de travail salarié ou 43 cachets durant les 10 mois et demi (319 jours), se caractérise par une succession d'emplois courts dans différentes structures qui, s'additionnant, permettent d'acquérir le volume horaire suffisant. Je reprendrai ici la définition de Pierre-Michel Menger. *« L'intermittent est un salarié présumé ayant la faculté de contracter successivement, et parfois simultanément, avec une multiplicité d'employeurs : la relation d'emploi cesse, aussitôt accomplies la prestation ou la série de prestations répétées pour un spectacle, mais*

¹ Nous reprenons ici le terme employé par Coulangeon à propos du rapport à l'enseignement des jazzmen français. COULANGEON Philippe. 1999. « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, XL-4 : 689-713.

le volume cumulé d'emplois salariés enchaînés est déterminant pour la protection sociale de l'intermittent et l'accès à l'indemnisation chômage »².

A l'inverse, le statut d'enseignant titulaire assure d'appartenir à la Fonction Publique Territoriale³.

L'opposition des deux statuts concernant leur degré de stabilité professionnelle est alors activée par les intermittents. Ils retournent ce « stigmate » en emblème et font de l'instabilité structurelle une disposition fortement valorisée symboliquement dans le sens où elle se veut l'incarnation de la vie d'artiste. Ainsi la relative incertitude concernant l'enchaînement de leurs engagements est présentée comme le refus d'un travail contraint, les moments d'inactivité forcée comme des plages de travail personnel et de créativité, l'enchaînement des emplois de courte durée comme une quête de la diversité et de la perfection artistique et l'envahissement du travail sur la vie personnelle comme la confusion de l'art et de la vie. Ainsi tous les aspects illustrant la vie de la bohème artistique se retrouvent réintroduits dans les discours des intermittents permettant de conférer à leur pratique une légitimité symbolique incomparable. Cette dimension est également soulignée par Philippe Coulangeon dans le cas des musiciens de jazz. *« A travers la mise à distance du travail contraint, c'est ainsi l'image de l'artiste bohème « dont l'existence quotidienne est une œuvre de génie » qui se trouve reconduite dans ces témoignages. (...) Les conséquences de cette dilution de la frontière entre la vie et le travail sont du reste ambivalentes : le plus souvent, c'est le travail qui colonise la vie et non l'inverse. Les musiciens méconnaissent ainsi généralement les loisirs (...) ou les vacances (...) et l'espace de la vie domestique est fréquemment envahi par la musique. (...) Cette confusion, qui constitue l'un des aspects les plus valorisés de la vie d'artiste, se manifeste aussi par la fragilité de la frontière qui sépare l'activité de l'inactivité et l'emploi du chômage »⁴.*

Sont alors mises en avant l'exclusivité réservée à la pratique musicale dans la carrière professionnelle de l'intermittent, la multiplication des expériences artistiques et la possibilité de choix des œuvres présentées au public. Toutes ces dimensions, correspondant à la

² MENGER Pierre-Michel. 1991. « Marché du travail artistique et socialisation du risque : Le cas des arts du spectacle », *Revue Française de Sociologie*, vol. 32 : 61-74, p.62.

³ Cette affiliation est généralisée depuis la loi de 2001 relative à la résorption de l'emploi précaire et à la modernisation du recrutement dans la fonction publique ainsi qu'au temps de travail dans la fonction publique territoriale. On insiste ici sur le terme « enseignant titulaire » car on rencontre également des pédagogues occupant la fonction d'enseignant vacataire ou de professeur particulier et qui donc ne relèvent pas de la fonction publique territoriale.

⁴ COULANGEON Philippe. 1999. « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *op. cit.*, p. 693.

représentation de la condition d'artiste, ne doivent cependant s'appréhender qu'en perspective avec les critiques établies à l'encontre de la place minime de la production musicale dans l'activité des pédagogues trop occupés par l'enseignement et de la dimension contrainte et non artistique du travail de ces « fonctionnaires » de la musique⁵.

Les intermittents utilisent ainsi les propriétés de leur statut pour assimiler leur pratique professionnelle à la figure idéalisée de l'artiste et, par contraste, disqualifier les enseignants titulaires en soulignant les incompatibilités entre cette fonction et la représentation de l'artiste. Le modèle honni par ce groupe professionnel s'incarne alors dans la figure de l'enseignant ne s'adonnant plus à la musique en dehors de ses cours, instrumentiste pour qui la condition d'artiste a totalement disparu au profit du pédagogue. C'est cet argument qu'invoquent principalement les intermittents pour justifier le choix de leur situation professionnelle. Ils insistent sur le temps important dévolu à l'enseignement et refusent de se voir privés de pratique musicale par cette activité. C'est notamment patent dans le discours de la seconde hautboïste d'un orchestre symphonique qui donnait jusqu'à l'année précédente des cours en tant que vacataire dans un CRD de la banlieue parisienne et qui a décidé de les abandonner lorsque le choix entre l'enseignement et sa présence dans l'orchestre s'est posé.

Evolutions générationnelles des discours et rationalisations de l'instabilité

Cette instabilité n'est cependant pas constamment louée dans les discours des intermittents. En effet, un tel mode d'organisation du travail n'est pas sans avoir des répercussions sur la vie quotidienne du musicien. Toujours en recherche de contrats, en attente d'appels d'éventuels employeurs, l'existence de l'individu se retrouve alors complètement aliénée par le travail de l'instrumentiste comme l'illustrent ces propos d'une altiste intermittente d'un orchestre symphonique et lyrique. *« Moi je savais, parfois la Radio m'appelait le matin à 10h pour travailler à partir de 9h30. Voila. Donc ils me disaient : « Y'a un manque ce matin, on va commencer la répétition, est-ce que tu peux venir tout de suite ? » Donc j'arrivais. Parfois je savais même pas ce que j'allais jouer. Je tombais sur des choses assez difficiles. (...) Voila, un peu sur le qui-vive. Encore maintenant on a les téléphones portables mais à l'époque y'avait pas ça. Donc je repérais les périodes de travail et je restais à la maison un jour avant et un jour après que ça ait commencé. Je restais chez moi. J'essayais de pas partir parce que là je savais que s'ils appelaient, c'était tout de suite. -Et si vous répondiez pas, ils en appelaient un autre ? -Oui, bien sûr, parce que la liste est longue. »*

⁵ La critique de la « fonctionnarisation » des musiciens est également employée par les détracteurs des instrumentistes permanents d'orchestre. Elle n'est cependant dans ce cas qu'une manœuvre rhétorique, les permanents d'orchestre étant salariés d'un orchestre mais non fonctionnaires.

L'instabilité professionnelle devenant une caractéristique structurante de l'existence, il est logique qu'elle soit perçue diversement en fonction de l'avancée en âge. Ainsi il convient de dégager dans les trajectoires intermittentes trois modes différenciés d'occuper ce statut qui correspondent à des étapes successives du vieillissement dans la trajectoire et qui proposent des rapports diversifiés à l'instabilité professionnelle passant de l'exaltation à la contrainte puis à la rationalisation.

Les « jeunes intermittents »

Ce premier mode est constitué par des instrumentistes jeunes (entre 20 et 29 ans), fraîchement diplômés ou encore étudiants dans les Conservatoires les plus prestigieux (CNSM de Paris et Lyon.). Pour ces musiciens, l'intermittence ne constitue pas une situation professionnelle pérenne. Ils l'envisagent comme une phase transitoire durant laquelle ils multiplient les engagements dans le but d'acquérir l'expérience et la maturité instrumentale et de développer leur réseau de connaissance dans le milieu musical. Imprégnés du discours dévalorisant proféré dans les conservatoires prestigieux, discours qui présente les intermittents comme des instrumentistes de second plan n'ayant pas réussi à satisfaire aux concours d'orchestre ou à embrasser une carrière de soliste, ce qui traduirait alors un « déficit » de qualité musicale, ils ne conçoivent pas conserver cette situation professionnelle sur le long terme. Pour ces musiciens, ce statut n'est alors qu'une étape avant d'intégrer des orchestres permanents. C'est pourquoi ils multiplient les concours d'orchestre. L'un d'entre eux déclare ainsi avoir réussi un concours pour intégrer l'Orchestre de Santiago du Chili.

Pour cette population, l'intermittence constitue un mode d'entrée dans le milieu professionnel, un moyen de développer leur capital social et ne se conçoit que comme éphémère, leur but étant d'intégrer des orchestres permanents. Engagés dans un processus d'accumulation de capital social et musical, ils sont donc les plus prompts à glorifier l'instabilité professionnelle, essentielle pour le développement de leur capital social, et à dévoyer la pratique pédagogique.

Les « intermittents entre deux âges »

Il en est autrement pour le second groupe, c'est-à-dire les intermittents qui ont entre 30 et 39 ans. Ces musiciens ont les mêmes parcours de formation que leurs cadets, à savoir les Conservatoires les plus prestigieux (CNSM). Ils ont ainsi été soumis pendant la durée de leurs études au même dénigrement de l'intermittence. Eux aussi ont alors tenté d'intégrer les orchestres permanents en passant les concours sans obtenir les résultats escomptés. Ces échecs répétés ont causé une certaine forme de lassitude et de découragement chez ces

instrumentistes qui se sont résolus à faire une croix sur leur idéal d'avenir professionnel. L'intermittence qui ne devait être que transitoire est devenue durable.

Deux voies s'ouvrent alors : perdurer dans ce statut ou le quitter pour se diriger vers d'autres activités afin de s'assurer une stabilité financière et économique, en premier lieu l'enseignement.

Deux éléments vont alors influencer ce choix. Tout d'abord, les circonstances de la vie personnelle des individus. En effet, les musiciens engagés dans une relation de couple et désireux de fonder un foyer familial vont alors majoritairement décider d'abandonner cette situation professionnelle caractérisée par l'instabilité pour embrasser une carrière d'enseignant titulaire beaucoup plus sécurisante. (Le critère de l'accession à la parentalité oppose d'ailleurs nettement les membres de l'échantillon. En effet, alors qu'environ les $\frac{3}{4}$ des enseignants titulaires de plus de 30 ans ont des enfants, moins d'un intermittent de la même tranche d'âge sur 5 est parent.) « *Et donc j'ai commencé ma carrière en Belgique. Et là, je donnais une majeure partie de concerts. Dans ma vie professionnelle, c'était surtout les concerts. Et comme, pour raisons, disons, familiales, comme j'ai eu une fille, j'ai mis un petit peu plus l'accent sur l'enseignement.* » Entretien avec une professeure de piano dans un CRR et un CRC.

C'est ensuite l'instrument pratiqué qui va être déterminant. Ainsi les cordes, qui ont objectivement plus de possibilités d'emplois dans le domaine de la pratique instrumentale, vont être davantage en situation de perdurer dans l'intermittence que les vents pour qui les conditions d'employabilité sont moins favorables⁶. A cette différence de potentialités d'emploi s'ajoute une différence quant à la perception de l'enseignement. En effet, les cordes étant d'origine plus bourgeoises que les vents⁷, il s'y développe des sentiments conjoints de déclassement quant à la pratique pédagogique et de valorisation de la condition artistique qui poussent ces instrumentistes à demeurer dans l'intermittence.

Ces derniers se savent néanmoins face à un contexte difficile sur lequel plane la menace de remise en cause de leur statut. C'est pourquoi ils développent une grande énergie pour diversifier au maximum leurs compétences musicales (en prenant par exemple des cours d'instrument baroque), pour créer des passerelles avec d'autres activités artistiques (théâtre et musique) ou pour multiplier les relations avec les employeurs afin de ne pas être dépendants

⁶ Pour exemple de ce différentiel de potentialités d'emploi, nous pouvons citer la composition d'une session d'un orchestre symphonique en Mai 2009 qui regroupait 57 musiciens dont 40 cordes, 16 vents et un percussionniste. A cette inégalité au sein de l'orchestre symphonique, il convient d'ajouter les inégalités similaires dans les formations de musique de chambre.

⁷ LEHMANN Bernard. 2002. *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte.

d'une ou de quelques institutions. Ayant encore une longue trajectoire intermittente à mener, ils essaient d'accroître leurs possibilités de maintien dans le domaine de la pratique musicale.

Les « vieux intermittents »

C'est ce point précis qui différencie le dernier groupe. Les « vieux intermittents » ont totalement abandonné l'objectif de diversification de leurs activités et se contentent des engagements qu'ils obtiennent régulièrement depuis plusieurs années. Pour une intermittente en fin de carrière, qui a connu de nombreuses années de travail à Paris et qui a subi plusieurs désillusions lors de concours d'entrée pour des orchestres nationaux, cette situation professionnelle est suffisante et elle dit s'en contenter faute de mieux. « *Et bon à mon âge, j'ai plus envie de passer des concours. J'en ai passés encore il y a un an, mais bon je suis fatiguée. Je suis fatiguée. (...) Donc ici pour vivre de la musique, il faut vraiment avoir le poste que l'on a ici à l'Orchestre, pour l'intermittence. (...) Je suis pas très loin de la retraite et j'ai absolument pas envie de revenir sur Paris ou même d'aller dans une grande ville pour avoir un poste.* »

Le cas de ce dernier groupe est d'ailleurs exemplaire des modes de rationalisation de l'intermittence employés au fur et à mesure de l'avancée dans la trajectoire et de l'accumulation d'un capital social interne au champ de la musique classique. En effet, plus un individu vieillit dans le statut, plus il est à même de mobiliser des relations récurrentes avec des employeurs visant à juguler l'instabilité structurelle. Cette rationalisation peut même conduire à la situation paradoxale et extrême d'un intermittent soumis à un seul employeur. Parmi l'échantillon observé, plusieurs musiciens se retrouvent ainsi dans la capacité de bénéficier du statut grâce à leurs engagements dans une seule formation. Leur participation régulière aux productions d'un orchestre symphonique et lyrique leur permet d'accomplir le quota d'heures nécessaire. Cette situation réduit l'incertitude autour de l'obtention du statut et assure un revenu régulier, au moins sur l'année. Ces musiciens, qualifiés de « *permittents* » dans le langage indigène, accèdent alors à une relative stabilisation de leur situation professionnelle qui les dispense des contraintes de la flexibilité et de la mobilité géographique.

Cette volonté de réduction de l'incertitude par la recherche de relations répétées avec les mêmes employeurs est d'ailleurs une constante de l'activité du musicien intermittent qui parvient, grâce à elle, à se maintenir plus facilement dans le milieu professionnel et à se dégager un revenu relativement constant. Olivier Pilmis, étudiant les carrières des comédiens intermittents, relève des mécanismes similaires. Il démontre les effets bénéfiques sur le devenir professionnel de la récurrence des liens entre un comédien et des employeurs et

souligne qu'elle favorise le maintien dans l'activité en affaiblissant les situations concurrentielles et qu'elle permet de stabiliser les revenus⁸.

La pluralité des relations de travail, propriété essentielle de l'intermittence, tend donc à être régulée et rationalisée au fur et à mesure du vieillissement dans la trajectoire, ce qui contribue quelque peu à juguler son instabilité professionnelle structurelle. On constate ici que la revendication de cette instabilité mobilisée par tous les intermittents correspond pour certains à une stratégie discursive, les pratiques objectives de plusieurs membres de ce groupe tendant vers sa rationalisation.

Des pédagogues qui refusent de ne faire qu'enseigner

Aucune stratégie discursive concernant l'instabilité professionnelle n'est, par contre, utilisée par le groupe des enseignants titulaires, l'assimilation à la fonction publique territoriale ne pouvant l'autoriser. Il faut néanmoins noter que l'accès au fonctionnariat est revendiqué par la majorité des membres de ce groupe. Un emploi d'enseignant titulaire est ainsi pour beaucoup une source de sérénité de leur avenir professionnel, paramètre à mettre en perspective avec l'insécurité structurelle de l'intermittence qui agit pour la majorité comme un repoussoir. *« Après pour moi, être intermittent c'est un choix que je n'aurais pas fait en raison de l'insécurité de l'emploi. Et encore de mon temps, avant les années 90, ça allait, mais maintenant, c'est vraiment très, très dur. »* Entretien avec un enseignant de cor dans un CRR et un CRC, second cor d'un orchestre symphonique et lyrique.

Les stratégies discursives des enseignants se portent donc sur un autre domaine : la requalification de la pratique pédagogique en activité artistique. Pour ce faire, leur démarche initiale et essentielle consiste à démontrer que l'enseignement ne constitue en rien le pôle unique de leur pratique professionnelle. Tous insistent ainsi sur la nécessaire double dimension de leur emploi : enseignant / artiste. Ils s'évertuent à démontrer l'importance de la capacité artistique du professeur et la nécessité pour celui-ci de jouer de son instrument et de se produire en public afin d'être performant dans son travail pédagogique. Ils font alors de la performance artistique le point central de leur définition de l'enseignement, tentant ainsi à la fois de requalifier cette activité et de replacer l'aspect artistique au centre de leur pratique professionnelle. *« Et bien quand vous avez des grands élèves qui arrivent, il faut jouer une partition. Il faut la jouer, c'est tout. Il faut montrer. C'est pas comme un entraîneur de foot ou de piscine qui chronomètre, qui dit qu'il faudrait mieux faire ça mais qui montre pas. Il va pas nager à la place. Nous,*

⁸ PILMIS Olivier. 2007. « Des « employeurs multiples » au « noyau dur » d'employeurs : relations d'emploi et concurrence sur le marché des comédiens intermittents », *Sociologie du travail*, n° 49 : 297-315.

on joue à la place de l'élève, on lui montre. Un professeur qui ne montre pas, il n'a pas de classe. Il faut pas croire, les élèves quand ils ont passé 5, 6 ans avec le prof, qu'ils arrivent à 14, 15 ans et plus, ils sont critiques. Si le prof joue et se mouille un petit peu et montre même des défauts, ça marche pas. Mais si le professeur montre vraiment une différence entre ce que fait un grand élève et ce qu'il fait lui, bon c'est bien. Mais le prof qui laisse l'instrument dans la boîte et qui vient sans instrument au Conservatoire, ça, ça va pas du tout. » Entretien avec un professeur de cor dans un CRR, premier cor d'un orchestre symphonique et lyrique.

Ainsi la grande majorité des enseignants souligne constamment les collaborations artistiques qu'ils entreprennent en dehors de leur temps pédagogique au sein d'orchestres symphoniques et lyriques, d'orchestres baroques ou de formations de musique de chambre (quatuor à cordes, quintette de cuivres, trio, etc.). Le musicien, pour qui l'enseignement est la seule activité constitutive de son identité professionnelle, subit d'ailleurs le même discrédit au sein de la population des professeurs que chez les intermittents. *« Moi, je ne conçois pas qu'on ne soit que prof. Il faut jouer et il faut se remettre en question à tout bout de champ. C'est primordial. Si on veut être exigeant avec les élèves, il faut être exigeant envers soi-même premièrement et il faut le prouver. Moi, à mon avis, mais bon... Et puis bon, c'est quand même un épanouissement de jouer. C'est un plaisir à communiquer avec les autres, c'est un plaisir à jouer avec les autres musiciens, mais surtout de se produire, d'aller vers la société. Notre but n'est pas de rester confiné dans notre petite classe de Conservatoire et puis voilà. »* Entretien avec un enseignant de violoncelle dans un CRR et un CRC, violoncelliste tuitiste d'un orchestre symphonique et lyrique.

Ce souci de perdurer dans la performance artistique et d'en rendre compte est fondamental chez ces musiciens qui espèrent ainsi contrer la disqualification dont ils sont victimes en démontrant que, bien qu'ils ne s'inscrivent pas dans la vision idéalisée de la vie de bohème artistique, ils n'en demeurent pas moins des artistes à prendre en compte. Ce processus de revalorisation de leur modèle de l'artiste s'accompagne alors d'un discours critique sur l'image légitimée. *« Y'a peut-être deux sortes d'artistes. Y'a ceux qui sont des gens plutôt normaux et puis y'a ceux qui sont vraiment à côté de la vie de tous les jours, qui sont presque incapables de gérer une vie de père de famille, je dirais. Y'en a qui sont vraiment, qui pensent que musique, qui sont pas dans la vie de tous les jours. Ils marchent, ils sont en lévitation. Y'en a peu mais y'en a. »* Entretien avec un professeur de cor dans un CRR, premier cor d'un orchestre symphonique et lyrique.

La relation pédagogique comme échange artistique

Les enseignants titulaires ne s'arrêtent néanmoins pas à l'affirmation d'une activité musicale en dehors des cours. Ils mobilisent toute une stratégie discursive de réinterprétation de leur pratique pédagogique afin de redéfinir artistiquement l'enseignement. Il convient alors de considérer la pratique pédagogique sur le modèle artistique comme une activité complémentaire de la performance musicale. L'enseignement ne se conçoit plus comme une

relation unilatérale dans laquelle le pédagogue transmet son savoir à l'élève, mais comme une construction bilatérale où l'apprentissage de l'étudiant en musique permet à l'enseignant de se confronter aux difficultés de la pratique musicale et, en proposant des solutions pour pallier à ces problèmes, de perfectionner sa propre technique instrumentale. *« Moi je considère que ce sont deux métiers complémentaires. Pour pouvoir enseigner à des jeunes ce qu'il faut faire avec un instrument, la manière de jouer tel ou tel morceau, la façon de faire passer des émotions, il faut être capable de pouvoir le faire soi-même. C'est pour ça qu'il faut continuellement jouer, et en plus face à un public, pour toujours comprendre ce qu'on leur apprend. Et l'enseignement, c'est pareil. Ça permet de voir chez des élèves certaines erreurs et de les corriger, puis de se demander si nous également on ne fait pas ces erreurs. Comme ça des fois, on arrive à se rendre compte qu'on n'est pas juste à un endroit, qu'on n'a pas... Et puis, on se corrige et on est meilleur quand on joue dans l'orchestre. Non, c'est complémentaire. »* Entretien avec une professeure de flûte traversière dans un CRR, première flûte d'un orchestre symphonique et lyrique.

En requalifiant de la sorte l'activité d'enseignement en espace de recherche et de réflexion sur la pratique artistique du musicien, ce groupe tente de prouver son intégration au modèle de l'artiste constamment préoccupé par la quête de la perfection esthétique.

Cependant une telle définition de l'enseignement ne peut se concevoir qu'avec des élèves ayant atteint une certaine maîtrise instrumentale. Elle n'est pertinente qu'en présence d'étudiants qui sont détenteurs d'une relative maturité musicale et pas pour des débutants. C'est pourquoi les postes d'enseignement dans les Conservatoires les plus légitimes et les plus prestigieux, qui attirent de ce fait les élèves les plus brillants, sont autant valorisés dans cet univers. Les titulaires de ces emplois sont ainsi les plus à même de proposer une requalification de leur activité en reprenant les termes évoqués plus haut.

Ce phénomène est également une des bases de la distinction entre les diplômés de l'enseignement. Les titulaires du Diplôme d'Etat, qui ont pour grade assistant d'enseignement artistique, ne sont ainsi que très rarement conviés à suivre des élèves en troisième et dernier cycle d'études musicales, généralement confiés aux professeurs possédant le Certificat d'Aptitudes. Pour l'enseignant, il y a donc un intérêt à être en charge des étudiants les plus doués et les plus prometteurs. Pour preuve de cette affirmation, il convient d'observer le prestige immense, l'aura des « grands professeurs », nommés « maîtres » dans le langage indigène, qui forment dans leurs classes les apprentis solistes⁹.

En fait, plus l'enseignement se fait auprès d'étudiants à la technique instrumentale élevée, plus la situation de transmission des savoirs évolue d'une relation maître/élève en un échange

⁹ Sur ce point, se référer à WAGNER Izabela. 2004. « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés Contemporaines*, n° 56 : 133-163.

entre deux artistes, ce qui permet de la requalifier encore plus facilement comme un moyen de recherche de la perfection esthétique et donc d'assurer la dimension artistique du pédagogue. La variable concrète alors mobilisée pour qualifier leur pratique devient leur nombre d'élèves à avoir atteint le statut professionnel ou intégré les plus grands Conservatoires (CNSM de Paris ou de Lyon). C'est par le devenir professionnel de ses étudiants que l'enseignant valorise la qualité de sa prestation et s'institue comme un musicien de talent. Tout se passe comme si les capacités musicales de l'élève étaient le reflet des propres dispositions du professeur. Les élèves se retrouvent alors à tenir une fonction désincarnée de biens symboliques. En ce sens, ils deviennent des formes de capitaux valables dans l'espace de la musique classique. L'étude de leurs mouvements entre les institutions et de leurs trajectoires professionnelles rend alors compte de tout un marché des biens symboliques entre les organismes et les acteurs de cet espace, marché qui contribue d'ailleurs à le structurer. Les institutions de formation musicale participent également à entretenir le marché. Ainsi le tableau à l'entrée du CRR tapissé de notes dactylographiées vantant les réussites à l'entrée aux CNSM ou aux concours d'orchestre des actuels et anciens élèves du Conservatoire démontre bien combien le devenir professionnel des étudiants constitue un critère d'accumulation de biens symboliques pour une institution.

L'enseignement prodigué aux jeunes prometteurs devient donc un enjeu de luttes pour les professeurs. L'illustration de ce phénomène est faite par les réticences de nombreux enseignants du CRR à la réforme touchant l'enseignement musical et qui voit leur possibilité d'avoir en cours des « grands élèves » s'amenuiser. *« Et c'est-à-dire que moi, j'ai une formation au CNSM de Paris, un Certificat d'Aptitude donc un diplôme d'enseignement reconnu au niveau national, sauf qu'on va me demander d'enseigner et d'oublier un peu les diplômes que j'ai reçu. Et c'est là que, pour moi, il y a un souci et une dévalorisation du métier parce qu'on vous impose un cursus et une nouvelle formation qui correspondent pas à mon cadre d'emploi. Alors c'est mon analyse, c'est ce que j'en pense personnellement. Pour moi, ça veut dire qu'on s'intéressera plus aux mêmes personnes. Ça veut pas dire que moi j'étais censé m'occuper que de gens qui sont pré professionnels, parce que ça représente un pourcentage infime dans un Conservatoire. Mais j'avais l'espoir d'avoir quelques uns de ces élèves. Et c'est ce qui se passe aujourd'hui. J'ai des élèves qui présentent Paris ou qui font, y'en a un qui est entré dans une école à La Haye internationale en jazz. Donc j'ai des élèves qui sont engagés dans une carrière professionnelle qui n'auront plus rien à faire avec moi à cause du fait que je ne pourrai plus leur donner ce diplôme.* Entretien avec un professeur de saxophone classique dans un CRR.

Ce discours de requalification artistique demeure néanmoins l'apanage des enseignants titulaires. Ils ne sont pourtant pas les seuls à exercer une activité pédagogique. Un tiers des intermittents de l'échantillon enseigne ou a enseigné avec un nombre d'heures limité (un

maximum de 10 heures hebdomadaires) et un statut de vacataire. Néanmoins aucun ne produit de discours sur cette pratique visant à la requalifier. Les justifications qu'ils invoquent pour en rendre compte se concentrent sur des arguments financiers et sécuritaires. Invoquer des raisons économiques et de stabilité professionnelle pour expliquer l'enseignement leur permet alors de ramener l'activité pédagogique à des considérations triviales par rapport à la condition d'artiste. On constate ici combien ils sont engagés dans une lutte symbolique avec les enseignants titulaires, car plutôt que d'adopter les mêmes modes de justification de l'activité pédagogique qui pourraient permettre de requalifier quelque peu cet écart à la norme de « l'artiste pur », ils préfèrent concéder une attirance à la logique économique. Il convient donc pour eux d'entretenir la dévalorisation de l'enseignement pour conserver le prestige symbolique de l'intermittence.

Il ne faut néanmoins pas en conclure que les intermittents ne s'adonnent à aucun discours de requalification de leurs activités. Ils doivent se soumettre à cette démarche afin de justifier certaines de leurs pratiques : les engagements obtenus dans les domaines de la variété ou de la musique de studio. En effet, ces genres musicaux sont loin de coller avec l'idéal esthétique de l'artiste de musique classique. Les intermittents qui se livrent à ce genre de pratiques doivent donc développer des stratégies afin de requalifier ces emplois pour les faire correspondre à la représentation idéalisée de l'artiste et ainsi conserver le relatif prestige rattaché à cette position. La stratégie discursive alors adoptée consiste en une exaltation des compétences techniques et des dispositions artistiques qu'il convient de mobiliser lors des travaux avec des musiciens de variété ou en studio. Ils valorisent les capacités et les compétences à mettre en œuvre pour les occuper (lecture musicale immédiate, technique instrumentale sans faille, réactivité aux consignes...) permettant à la fois de requalifier ces activités mais également, par voie de conséquence, les personnels qui les effectuent. Un comportement analogue est relevé par Philippe Coulangeon dans le cas des jazzmen français. *« De fait, « les requins de studio », comme il est d'usage de désigner les habitués des studios dans la langue argotique des musiciens, suscitent chez leurs confrères des sentiments ambivalents. Si l'on raille volontiers le peu d'ambition musicale des œuvres servies, on s'accorde en général à reconnaître la réalité de leur talent. Le studio sollicite en effet des aptitudes très précises – capacité de déchiffrage et de lecture à vue notamment – et une attitude plus générale de*

disponibilité et d'adaptabilité à des contextes musicaux très diversifiés qui en réserve l'accès aux musiciens les plus aguerris.¹⁰ »

L'intermittence et l'enseignement constituent deux modèles différenciés de trajectoires professionnelles dans l'espace de la musique classique qui se distinguent sur les conditions d'exercice de l'activité, sur le rapport au métier et sur les critères d'adéquation à la représentation idéalisée de l'artiste. Pourtant intermittents et enseignants titulaires partagent la même préoccupation quant à la requalification artistique de leurs pratiques professionnelles. Parvenir à présenter ses activités sous l'angle de l'innovation ou de la création se révèle impératif sous peine de se voir soumis à la dévalorisation. La relation pédagogique et les prestations dans d'autres univers musicaux doivent donc être reconstruites comme des pratiques artistiques propres à l'instrumentiste classique. Ces stratégies discursives et ces modes de présentation de soi demeurent toutefois orientés vers une tentative d'appropriation de bénéfices symboliques. Elles n'accordent à ces professionnels que de faibles rétributions économiques. En situation de travail, ceux-ci doivent donc se plier à des ajustements relativisant ces postures pour pouvoir se maintenir dans le champ de la musique classique. Ainsi l'immense majorité des pédagogues se doit d'accepter d'enseigner à des débutants et les intermittents sont contraints de rationaliser l'insécurité structurelle de leur statut. En ce sens, les discours de ces deux groupes sur leurs pratiques nous offrent la démonstration de la diffusion d'un modèle dominant dans un espace et de l'exigence pour tous les acteurs de cet espace de s'y affilier au moins symboliquement.

¹⁰ COULANGEON Philippe. 1999. « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », op. cit., p. 705.